

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIOLOGIA

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA III

(ESTRUCTURA SOCIAL. SOCIOLOGIA DE LA EDUCACION)

TESIS DOCTORAL

LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MUNDO DE LA VIDA COTIDIANA
Y LA FORMACION DEL SENTIDO EN LAS ARTES DE LOS EE.UU. DE
AMERICA (1940-1964)

JAVIER DIAZ LOPEZ

DIRECTOR: ENRIQUE LARAÑA RODRIGUEZ-CABELLO

INDICE DE CONTENIDOS

I.	PROLOGO. EL CONTEXTO EXISTENCIAL-BIOGRAFICO DE LA INVESTIGACION	7
II.	ANTECEDENTES	15
III.	LA SOCIOLOGIA Y EL ENFOQUE INTERDISCIPLINAR EN LAS RELACIONES ARTE/SOCIEDAD	16
IV.	LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL MARXISMO	21
V.	LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL FUNCIONALISMO	26
VI.	REFERENCIAS TEORICAS	36
VI.I.	FUNDAMENTOS FILOSOFICOS	37
VI.II.	TEORIA SOCIOLOGICA	59
VII.	LA (RE)CONSTRUCCION DE ESCENARIOS CULTURALES Y LA PERSPECTIVA SOCIOLOGICA INTERPRETATIVA	78
VII.I.	SOCIOLOGIA E HISTORIA. EXPOSICION ABREVIADA DE LAS IDEAS EMPLEADAS EN LA INVESTIGACION	80
VII.II.	LA MICROSOCIOLOGIA HISTORICA DE LA CULTURA Y LA FORMACION DEL SENTIDO	88
VII.III.	LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MUNDO DE LA VIDA COTIDIANA Y LA CORRESPONDENCIA ENTRE LAS ARTES	92
VII.IV.	LA OBSERVACION DE REGULARIDADES EN LA VIDA COTIDIANA Y EN LAS ARTES	97
VIII.	LOS METODOS. OBSERVACION DOCUMENTAL: ANALISIS DE CONTENIDO Y METODO BIOGRAFICO	104
IX.	RESUMEN	127
X.	EL MARCO TEMPORAL DE LA INVESTIGACION	131
XI.	DE LA EXPOSICION, CLASIFICACION Y ANALISIS DEL MATERIAL DOCUMENTAL	149
XII.	LA PINTURA: GRUPOS, INTERACCION, METODOS	152
XII.I.	ESTILOS Y TENDENCIAS	152
XII.II.	INTERPRETACIONES SOBRE LA GENESIS DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO COMO ESTILO AMERICANO	161

XII.III.	LA CIUDAD Y LOS GRUPOS DE AFINIDAD CULTURAL	176
XII.IV.	LOS METODOS DE CREACION	200
XII.V.	AMERICA COMO TEMA	205
XII.VI.	DOCUMENTOS PERSONALES	212
XIII.	EL JAZZ, ARTE DE LA INTERACCION	273
XIII.I.	FACTORES DE RECONOCIMIENTO CULTURAL DE JAZZ	276
XIII.II.	ESTILOS Y GRUPOS	281
XIII.III.	EL JAZZ Y LA MUSICA POPULAR	292
XIII.IV.	LA CIUDAD Y LOS MARGENES	313
XIII.V.	EL JAZZ Y LA IDENTIDAD COLECTIVA AFROAMERICANA	330
XIII.VI.	DOCUMENTOS PERSONALES	359
XIV.	EL CINE, ARTE COMPARTIDO	427
XIV.I.	DE LA ERA DE LOS ESTUDIOS A LAS PRODUCCIONES INDEPENDIENTES	435
XIV.II.	EL McCARTYHISMO	442
XIV.III.	LA MIGRACION CULTURAL EUROPEA A EE.UU. Y HOLLYWOOD	447
XIV.IV.	LOS GENEROS	453
XIV.V.	EL STAR SYSTEM Y EL ESPECTADOR	474
XIV.VI.	DOCUMENTOS PERSONALES	480
XV.	COMUNIDADES CREATIVAS E INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS	529
XV.I.	LOS ARTISTAS PLASTICOS: INTERACCION Y TRANSFERENCIAS COGNITIVAS	532
XV.II.	LOS JAZZMEN: INTERACCION E INTERCAMBIABILIDAD IDEATIVA	556
XV.III.	LOS CINEASTAS: INTERACCION, ALTERNANCIAS Y TRANSDISCIPLINARIEDAD	592
XVI.	CONCLUSIONES	629
XVII.	BIBLIOGRAFIA	641

"Mantened siempre abiertos los ojos a la imagen del hombre -a la noción genérica de su naturaleza humana- que dais por supuesta con vuestro trabajo; y lo mismo a la imagen de la historia -a vuestra idea de cómo se está haciendo la historia-. En una palabra, trabajad y revisad constantemente vuestras opiniones sobre los problemas de la historia, los problemas de la biografía y los problemas de estructura social en que se cortan la biografía y la historia. Mantened los ojos abiertos a las diversidades de la individualidad y a los modos como ocurren en cada época los cambios. Emplead lo que veis y lo que imagináis como guías para vuestro estudio de la diversidad humana."

C. Wright Mills, La Imaginación Sociológica

I. PROLOGO. EL CONTEXTO EXISTENCIAL-BIOGRAFICO DE LA INVESTIGACION

Cualquier investigación científica tiene un contexto existencial, según la expresión ideada por J. Dewey (1950:57-75). Quien la realiza, vive y comparte con otros tradiciones y situaciones cotidianas, códigos simbólicos y discursos afines. En la realidad social, el mundo de la vida cotidiana y los mundos de las artes son ámbitos de sentido interactivos. Las modernas sociedades de masas han incorporado a los artistas a la vida real, ordinaria, estando normalizada su actividad por las pautas urbanas y los marcos de interacción social comunes tanto en lo referente a los actos de habla como en lo relativo a las rutinas. La progresiva integración de los artistas en la vida colectiva se produce a lo largo de este siglo, teniendo lugar con singular intensidad en los EE.UU. de América, debido a variadas y complejas causaciones: La conformación de esa nación como una sociedad de masas, afluyente y opulenta, cuyo pilar estructural es la existencia de un mercado masivo y cuyo sujeto son las nuevas clases medias consumidoras; la consolidación de la industria cultural y de los medios de comunicación de masas; la mitificación de la ciudad como escenario del éxito, la recompensa, la igualdad de oportunidades y la felicidad; la vigorosa migración permanente que dicho país ha conocido -de la cual la migración intelectual europea 1930-1960 es su

"sample" cualitativo-, que, unido al fenómeno de la esclavitud y sus efectos históricos posteriores (del abolicionismo al movimiento de los derechos civiles), constituye un experimento social relevante, de integración (acrisolamiento) multicultural; la conformación de EE.UU. como sociedad postindustrial, de la información y el conocimiento; el fin de las ideologías (Shils, Bell, Aron) y su impacto en la estructura social y la acción colectiva, en la determinación de los fines de la acción de los individuos; y por último, los movimientos sociales que emergen a mediados de los sesenta.

Este conjunto combinado de hechos y fenómenos transformaron la mentalidad romántica del artista, reconvirtiéndola en una dirección, sí, individualista, como corresponde al pensamiento fundacional americano y al modernismo, pero a la vez dotándola de un sentido más comunitario, más grupal, más interactivo y cotidiano.

En lógica, la identidad artística, la leyenda del artista americano, se desarrolla en un escenario que acoge la tradición europea, pero disolviéndola en una configuración en proceso que hoy reconocemos como cultura americana, cuya disyunción de la estructura social ha sido resaltada, como veremos, por D. Bell (1976:548-553) como uno de sus rasgos característicos. Esta investigación tiene por objeto analizar las correspondencias entre las artes de dicho país, entre sus formas culturales (la expresión simbólica de los significados) y la influencia que tienen lo cotidiano, lo común, las situaciones intersubjetivas, en la experiencia creativa y en la organización de los grupos y movimientos artísticos y culturales, como tipologías sociales características de la sociedad norteamericana.

Esta investigación sobre las relaciones entre el sentido de lo ordinario y el sentido artístico,- como elementos articuladores de dichos grupos y movimientos-, abarca un período histórico preciso (1940-1964).

Experiencia, acción, espontaneidad, son regularidades distintivas de la vida cotidiana de los artistas, de las esferas comunes que compartieron y construyeron. Su impacto o efecto en las obras, en el material simbólico de la cultura americana, es lo que analizo para tratar de evidenciar la influencia de las pautas cotidianas de los grupos y movimientos artísticos en

su producción creativa. Las "obras artísticas" como portadoras del conocimiento común y la organización social de la experiencia, la acción y la espontaneidad en la realidad social, son, en tanto que objetos culturales, las unidades básicas de observación y análisis de esta investigación acogida a los postulados de la tradición de pensamiento e investigación empírica de la sociología formal, fenomenológica, comprensiva, cognitiva, cualitativa, microsociológica: En términos pragmáticos, la sociología interpretativa.

La influencia de la cultura americana, de forma especial a partir de la segunda guerra mundial, no fue, no es, un asunto exclusivo de norteamericanos. La manera americana de vivir y su cultura, a finales del siglo XX, son datos manifiestos de las formas de relación social, a nivel de producción y de consumo, de las seculares culturas nacionales europeas y también ya orientales. Lo que se llama colonialismo e imperialismo cultural yanqui como pleonismo típico de los lenguajes ideológicos terroristas, oculta una realidad visible: la aceptación social, a través del mercado, de la música americana, de su cine y literatura, de su pintura, que son las formas artísticas observadas y analizadas en esta tesis doctoral. Este hecho no fue (es) tanto la consecuencia de una imposición militar, cuanto un efecto del desplazamiento del centro de gravedad simbólico universal hacia ese país, debido en parte a la migración intelectual europea hacia EE.UU. (un fenómeno cuantitativo y cualitativo de primera magnitud cuando se trata de comparar la cultura europea, devastada tras la Segunda Guerra, y la cultura americana desde el punto de vista de la innovación, de la creación de nuevos elementos de referencia cognitivos, reflexivos, instrumentales y expresivos). Este fenómeno, expresivo de la circulación de las clases selectas (circulación de las élites) en el mundo occidental, permitió, -tras el colapso bélico-, la reanudación de la corriente de creación cultural en otro contexto civilizatorio. Como escribiera V. Pareto (1980:71) al respecto: *"el río, vuelto a su cauce, fluye de nuevo regularmente"*. Este aspecto es desarrollado en el capítulo 14.4 La generación a la que pertenece este doctorando reconoció como propia la voz y el sentimiento de América: los referentes del material simbólico-expresivo norteamericano conectaban con las preocupaciones mentales de los jóvenes; aceptábamos la nueva música,

el cine, el comic, la novela negra, sus actores cinematográficos eran ídolos colectivos; a través de sus formas expresivas se nos transmitían signos, gestos, actitudes, modelos de referencia que asumíamos. Nuestros mayores, quienes practicaban artes de élite, propias de la "cultura legítima"¹ como la pintura o la literatura,(véase los grupos El Paso o Dau Al Set), admitieron la contribución de la pintura de acción y el expresionismo abstracto y de los grandes poetas y novelistas norteamericanos contemporáneos. En términos europeos, y a pesar de la debilidad o inexistencia, de un mercado cultural español, la mía fue una generación (la nacida tras la finalización de la segunda Guerra Mundial) tocada, fascinada, por la cultura americana. Mis recuerdos, entrada la juventud, son la España cotidiana de la época y la voz de América, distante, que nutría mis sueños, a partir de las emisiones sobre todo, de Radio Luxemburgo.

Vietnam, el segregacionismo racial y el 68, ensombrecieron, en la juventud, la imagen de América forjada en la niñez y la primera juventud. La recuperaría, progresivamente, después. A partir de 1977. En 1985, comienzo, con el entusiasmo característico de una investigación científica, el análisis exploratorio de lo que ahora, nueve años después, se presenta como tesis doctoral sobre aquella América, sobre el período dorado de sus artes y de su modo de vida, que han causado y causan la admiración del mundo, constituyendo un hito de nuestra moderna civilización. 1940-1964 es ese período. 1941 es el nacimiento del be-bop, de la pintura de acción, el momento de transición de los grandes estudios cinematográficos, Pearl Harbour. 1964 es el Vietnam, la huelga del Free Speech Movement en protesta contra el estilo educativo tecnocrático del rector Clark Kerr (Berkeley), un año después del asesinato

¹ Para Bourdieu (1969: 163-165), cultura legítima, ilustrada y tradicional equivale a artes consagradas, cuyos principios teóricos, historia y reglas técnicas se enseñan en instituciones oficiales especializadas en su enseñanza metódica y sistemática. En la cultura consagrada, legítima, los creadores y los consumidores están "sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada"(Bourdieu:1969:163). La noción de cultura legítima como cultura consagrada implica jerarquización institucional de normas y valores. Estos son enseñados con la finalidad de difundir y legitimar los contenidos de las artes tradicionales. Todo individuo vinculado a los sistemas de expresión consagrados, "lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura"(Bourdieu, 1969:163).

de Kennedy y un año antes del de Malcolm X, un momento álgido del movimiento de los derechos civiles, la consolidación del pop como nuevo lenguaje artístico, otra América, otro período social y cultural. Cuando una nueva América crece, fruto de nuevas situaciones, herederas en cierto modo de las precedentes, finaliza esta investigación.

Pero su origen y razón, no es la consecuencia del imprescindible ejercicio aislado que todo proyecto científico exigen ni un sueño o una fascinación individual.

Desde el punto de vista del conocimiento y del material documental, en esta investigación hay múltiples participantes. Desde hace trece años, este doctorando se reúne con frecuencia, una/dos veces al mes al menos, con otros aficionados al cine y la literatura, la pintura y la música americanas. Coincidimos en la misma visión sobre ésa América. La participación en la vida de tales grupos de afinidad cultural, -de diferente composición, mezclados entre sí-, implica conversaciones sobre exposiciones de pintura vistas y libros leídos, audiciones de música, visiones de películas: Las reuniones se realizan en los domicilios particulares, en forma rotativa, de los miembros de tales grupos. Sus reuniones tienen carácter abierto para las personas interesadas y relacionadas con la red de individuos que los forman. Los componentes, miembros en sentido estricto en la medida que son grupos con vínculos cuyas características son la afinidad cognitiva y la empatía, discuten e intercambian información procedente de librerías y tiendas de discos y vídeos de Francia (Burdeos, París), Inglaterra (Londres), Barcelona, Andorra, Madrid, Nueva York, Los Angeles, Tokio; organizan viajes para comprar material, visitar exposiciones y ver conciertos. Algunas de las personas que forman parte regular de estos grupos participan en la vida cultural de la ciudad. Dirigen filmotecas y galerías de arte, programan exposiciones y conciertos, escriben críticas en los medios de comunicación, producen proyectos culturales. Otras son personas con ocupaciones profesionales más anónimas desde el punto de vista cultural. Todos son conocedores, aficionados, críticos, expertos, investigadores, personas ligadas por unas aficiones comunes, cuya referencia vinculante es la cultura en general. Alrededor de cuarenta personas (entre veintisiete y cuarenta y seis años) están vinculados a los grupos en los cuales este investigador

ha participado y participa.

El encuentro ² de los individuos que componen los grupos -su formación- se produce en la vida cotidiana: en marcos laborales, en clubs y bares, en librerías y tiendas de discos, Filmoteca, salas de exposiciones, en conciertos, por afinidades profesionales, a través de amigos. Los individuos se conocen, hablan, se invitan recíprocamente (a sus domicilios), oyen música, hablan quedan para otro día. Conversan sobre temas sociales y culturales, locales y universales, comentan las actividades que desarrollan y sus contenidos, pero no se adoptan tácticas ni estrategias; tales grupos carecen de programa, no poseen una política de acción, no se rinden cuentas de la actividad que cada uno despliega. Todo sucede de forma natural, a partir de afinidades electivas y de relaciones afectivas. Las biografías comunes crean la necesidad de reunirse, hablar y verse. No son camarillas, grupos de acción con una política de intervención. Son grupos primarios surgidos de la vida cotidiana en una ciudad de provincias. Su razón asociativa radica en su identificación con los valores que simbolizan esas formas culturales, y en su disfrute compartido.

La estructura de estos grupos es abierta, accediendo a ellos, con frecuencia, nuevos participantes. El cambio de ciudad, las disputas, procesos de aislamiento individuales y otras causas han originado salidas y entradas de nuevos miembros, manteniéndose siempre un núcleo fijo. Como todo grupo primario, la diferencia de status es su característica primordial: concurren profesores de Universidad, discjockeys, empresarios, trabajadores especializados, críticos, pintores, profesionales liberales, funcionarios de la Administración Autonómica, fotógrafos, directores de cine, comerciantes. Son grupos interclasistas, sin otras restricciones o limitaciones que no sean las afinidades descritas, el interés por "conocer" de los participantes neófitos, y los requerimientos que toda atracción interpersonal exige. Otra característica reseñable es que son grupos cuyos participantes lo son de uno o más de entre

² El uso del término encuentro sigue la conceptualización de E. Goffman (1987:27): "Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua; el término encuentro (encounter) serviría para los mismos fines."

los círculos posibles: las combinaciones y permutaciones, a nivel de reuniones, intercambio de información y acciones conjuntas, son múltiples, caracterizándose todos los grupos probables por su espontaneidad, que gesta y sedimenta sus vínculos, regularidad que singulariza la interacción que se da entre los participantes. Por último, en consonancia con el aspecto anterior, la convocatoria de reuniones, conversaciones y encuentros en general, de los actores se suceden conforme a pretextos (la llegada de un pedido de discos conjunto, la visión de una película o exposición, la discusión de una publicación de interés común) que justifican y reafirman la función del grupo.

La sociabilidad, intimidad, y el intercambio de experiencias, información y conocimiento, entre los participantes,- personas relacionadas con la reflexión y acción cultural o relacionadas con ésta como hobby (como erudito anónimo no dedicado a ella desde un punto de vista laboral regular, ocasionalmente, por tanto)-, son los rasgos de estos grupos. Desde esta perspectiva, el trasvase de información y la confrontación de los diferentes puntos de vista, manifiesta la convicción existente entre los miembros de los diversos grupos sobre el papel del intercambio como fuente y modo de adquisición de conocimiento.

Entendidos como grupos comunes, la vida cotidiana de sus componentes coincide con la trayectoria biográfica de este investigador y viceversa. Nuestras conversaciones giran en torno a la cultura y a la América cultural y cotidiana -las realizaciones artísticas, la estética de la vida cotidiana, su arquitectura, moda, objetos, formas de vida-, propia del período que este investigador analiza. Hablamos, también, de la América de hoy, de la que emerge tras la conmoción del Vietnam, de la de los años veinte y treinta. Comparamos esas Américas con "nuestra" América. Aunque no sea su referente monotemático, América es la base de la comunicación entre los componentes de estos grupos.

La biografía de los componentes de estos grupos, actuales o ya desvinculados, que eran jóvenes a mediados de la década de los sesenta, está afectada por los imágenes, temas, valores y estética de la cultura del período que aquí analizo. Para una persona de mi generación, los ídolos de la cultura popular americana eran más comunes que cualquier ídolo

propio del folklore nacional. A pesar de la distancia física, ellos representaban mi, nuestro futuro, el mundo de los jóvenes, un nuevo mundo, una nueva cultura y una nueva sociedad. Lo cotidiano para nosotros era aquel mundo, no lo que nos rodeaba, que era sinónimo de lo viejo: España era entonces un gran Museo Costumbrista, cuyas piezas destilaban folclorismo y banalidad.

La investigación que ahora llega a término, su lógica, desde el punto de vista del conocimiento, tiene su origen en los intercambios grupales experimentados por el investigador, en las relaciones intersubjetivas del investigador con los "connoisseurs", críticos y aficionados de Santander y de otras ciudades (Madrid y Barcelona) sobre una cultura familiar para nosotros, constituyendo esa cuestión común no tanto un hobby cuanto una forma de vivir, en la medida que los contenidos simbólicos de esas formas expresivas respondían y responden a nuestros sentimientos como seres humanos de este tiempo. Aumentando nuestra base de datos, accediendo de forma progresiva a fuentes documentales especializadas -fonográficas, bibliográficas, cinematográficas, iconográficas-, viajando para ver y oír de forma regular, - no tanto como "consumidores de cultura"³ cuanto como vividores de ella,- buscamos una versión sobre la cultura, sobre nuestras vidas no mediatizada por los media. Por supuesto, este contexto existencial-grupal no ha "realizado" la investigación cuyos resultados se presentan ahora como tesis doctoral. En ella, lo decisivo ha sido lo que es habitual en la investigación académica: la dirección y ejecución científica de un proyecto original.

La decisión de pasar del nivel cotidiano, que comparto con otros miembros de estos grupos,

³ A. Toffler (1981:30-31) entiende por consumidores de cultura aquel conjunto de profesionales y aficionados que participan de la actividad artística. También entran dentro de esa estructura conceptual, aquellas personas que acuden con regularidad a Museos, Galerías y Ferias de Arte, tiendas de discos, librerías, cines, teatros con la finalidad de ver, oír y comprar cultura.

La expresión "vividores de cultura" la empleo para establecer una diferencia con la visión de Toffler, una caracterización descriptiva y funcionalista que prescinde del sentido que tiene la cultura como actividad productora de normas, valores, creencias y referencias,- sustitutivas de los tradicionales credos religiosos- en las sociedades secularizadas. Este hecho ya fue anticipado por S. Freud en El Malestar de la Cultura(1974:3023-3030). Toffler prescinde de aquello que significa a los vividores de cultura. Los consumidores de cultura, son vividores de cultura, con independencia del grado de consciencia y comprensión que tengan los diversos participantes con relación al significado del acto regular que supone acudir a espectáculos y espacios culturales.

al nivel científico, exige al investigador actuar según las reglas de procedimiento que el planteamiento científico impone, tanto a nivel del tratamiento lógico y metodológico cuanto al que corresponde a la búsqueda de la verdad, a través de la aplicación de un proyecto basado en la racionalidad, en la corroboración, mediante el empleo de métodos empíricos, de hipótesis que han de ser evidenciadas o al menos, por seguir el recurso popperiano, no falseadas. Ello exige un modelo teórico y un diseño metodológico, con las consiguientes limitaciones que esto implica, donde no cabe la visión subjetivista, la apreciación caprichosa, o la ilusión del gusto y la preferencia por tales o cuales cosas de entre todas aquellas que forman el bazar sociocultural.

Sin embargo, la experiencia biográfica del investigador, lo que es común y cotidiano en sus relaciones intersubjetivas, es lo que ha construido la posibilidad de esta investigación: Esta experiencia científica ha sido constituida como tal por la actividad ordinaria, vital, no "científica" del investigador. Hablar de ello la ha organizado. El principio etnometodológico de reflexividad explica la realidad de esta investigación: Mi mundo cotidiano, intersubjetivo y personal, ha ido definiendo y componiendo una realidad (esta investigación) en la cual ése mundo está presente, del cual formo parte. Esa concepción cotidiana de vivir y comprender la cultura americana (lo cual nada tiene que ver con querer ser americano o actuar como si tu ámbito territorial fuera América, lo cual no es la realidad) ha «hecho y definido» esta investigación.

II. ANTECEDENTES

La tesis doctoral que se presenta a consideración es el tramo final de una investigación emprendida en 1984. Dos momentos prefiguran el presente trabajo: Memoria de Licenciatura (1986) y Cursos de Doctorado. En dicha Memoria la investigación tuvo por objeto explorar y detectar las relaciones existentes entre las regularidades analizadas -acción e improvisación-

y los fenómenos típicos de la reflexión e investigación sociológica del período (sociedad postindustrial, cultura de masas/sociedad de masas, fin de las ideologías). En los citados cursos, realicé un trabajo sobre un aspecto lateral a la investigación (Autodidaxia, Jazz e improvisación, Curso de Doctorado Sociología de la Educación y de la Cultura) y un trabajo (8 créditos) titulado de igual manera que la Memoria de Licenciatura, cuyo objeto fue establecer nexos entre los procesos creativos y su contexto socio-histórico (1943-1962), a partir del estudio de los mecanismos reseñados, con la finalidad de evidenciar el rol estructurante del arte y la cultura en la sociedad americana, su naturaleza como actividad social interdependiente.

En el primer nivel de la investigación las formas artísticas investigadas fueron la pintura y el jazz.

En el segundo documento producido, el panel de formas artísticas fue ampliado (cine y literatura). En ambos trabajos el título fue el mismo.

En la fase final de esta investigación que culmina ahora como tesis doctoral se observa y analiza una regularidad (experiencia) no contenida en los documentos previos citados, siendo el objeto de la misma (la investigación) demostrar la influencia de la vida cotidiana de los grupos y movimientos artísticos en la configuración de los estilos, los métodos de creación y las realizaciones/obras correspondientes.

III. LA SOCIOLOGIA Y EL ENFOQUE INTERDISCIPLINAR EN LAS RELACIONES ARTE/SOCIEDAD

Las relaciones arte/sociedad constituyen el objeto de esa especialidad de la sociología denominada sociología de la cultura y de las artes. La presente investigación parte de una idea general: La investigación sociológica sobre un fenómeno socioartístico contemporáneo, enmarcado en un período histórico concreto, ha de integrar como instrumentos analíticos

complementarios y auxiliares aquellos saberes globales y parciales que faciliten la observación y comprensión del hecho social objeto de exploración.

El enfoque interdisciplinar es un requerimiento, cognitivo y metodológico, imprescindible en el estudio de las correspondencias arte/sociedad. Considerado el arte como manifestación creativa de la individualidad y las relaciones intersubjetivas, y como forma simbólica ⁴ expresiva de un tiempo/espacio social determinado, su naturaleza cultural, inserción en las redes sociales y sentido comunicativo forma parte de las estructuras sociales que reproducen las relaciones simbólicas individuales e interindividuales en un contexto civilizatorio preciso. El arte y la sociedad no son "cosas" autónomas, universos aparte separados por frontera alguna: Uno de los propósitos de esta tesis es demostrar como en la sociedad industrial y postindustrial esa delimitación carece de sentido, constituyendo una mera convención lingüística o un supuesto ideológico no verificable. Abordar el complejo sistema de relaciones interactivas que envuelve la producción artística desde una perspectiva sociológica exige admitir e integrar aquellas contribuciones adecuadas a los fines de la investigación desplegadas por otras ciencias sociales y sus aberturas especializadas (Historia del Arte, Estética y Teoría del Arte, Psicología del Arte, Estética Comparada, ...).

La reflexión sobre el arte es una tradición en la historia de la teoría sociológica y frecuente terreno interdisciplinar común entre los científicos sociales. De M. Weber, G. Simmel, P. Sorokin, K. Mannheim, N. Elias, A. Schutz y H.S. Becker a D. Bell, Nisbet y P. Bourdieu, pasando por Th. Adorno, A. Von Martin y L. L. Schuking, e historiadores-sociólogos netos (F. Antal, A. Hauser, A. Chastel, P. Francastel, H. Read), el arte,-las artes-, ha sido considerada materia habitual de reflexión teórica e indagación sociológica.

La investigación interdisciplinar que definiendo deviene de la propia naturaleza del objeto de

⁴ El uso del concepto de formas simbólicas en esta investigación sigue el pensamiento de E. Cassirer ... (1975:162-163) "Por forma simbólica ha de entenderse aquí toda la energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente" ... La influencia de esta definición de Cassirer en la sociología de la cultura es clara. Daniel Bell (1977:25) la emplea como estructura conceptual adecuada para definir la expresión simbólica de los significados.

la misma. En ella, la sociología coordina un conjunto diverso y superpuesto de contribuciones teóricas específicas, con la finalidad de generalizar y tipologizar lo que de común hay entre las artes confrontadas y sus correspondencias con característicos procesos de acción social acontecidos en un período histórico o, lo que viene a ser lo mismo, que el arte participa en la creación de la realidad social, concepto éste que en esta investigación empleo siguiendo la definición de A. Schutz (1974:74 y 75): *"Quiero que se entienda por realidad social, la suma total de objetos y sucesos dentro del mundo social cultural, tal como los experimenta el pensamiento de sentido común de los hombres que viven su existencia cotidiana entre sus semejantes, con quienes los vinculan múltiples relaciones de interacción. Es el mundo de objetos culturales e instituciones sociales en el que todos hemos nacido, dentro del cual debemos movernos y con el que tenemos que entendernos. Desde el comienzo, nosotros, los actores en el escenario social, experimentamos el mundo en que vivimos como un mundo natural y cultural al mismo tiempo; como un mundo no privado, sino intersubjetivo, o sea, común a todos nosotros, realmente dado o potencialmente accesible a cada uno. Esto supone la intercomunicación y el lenguaje"*.

En consecuencia entendemos que la sociología ha de articular, para adquirir una visión global del sentido de los fenómenos artísticos en la comunidad social, un haz de disciplinas (haciéndolas compatibles) en investigaciones de carácter general de este tipo, y de forma más concreta, y sobre todo, en exploraciones sobre fenómenos simbólico-expresivos acaecidos durante aquellos períodos históricos pertenecientes a lo que rótulos tan descriptivos como sociedad de masas/cultura de masas, indican.

La preocupación científica esencial de la Sociología de la Cultura/Sociología del Arte es comprender los lazos existentes entre la creación individual, imaginativa y la vida colectiva y, por extensión, los procesos de interacción que constituyen en la comunidad social. Ello afecta tanto a las ideas y medios que vertebran la producción de la obra cuanto a la percepción, transmisión, influencia y consumo de la misma en los receptores, el público.

Raymond Williams (1981:20) ha indicado al respecto que *"el sentido de las condiciones sociales del Arte, se superpone, evidentemente, con la Estética general y con algunas ramas de la Psicología así como con la Historia"*. Esta superposición interdisciplinar tiene sentido si partimos de la(s) obra(s) como datos legitimadores de las correspondencias arte/sociedad. Las obras, las realizaciones

materiales y simbólicas, son el referente empírico de la Sociología de la Cultura y del Arte, ya que contienen los elementos que relacionan al creador con el espectador. Esta dimensión comunicativa e interactiva del arte establece la conexión entre su producción y la contemplación/ percepción/consumo de las obras, y por ende, la abierta y variable influencia del arte en la comunidad.

De este modo, P. Francastel (1973:13) ha precisado uno de los conceptos cardinales de esta especialidad: *"Es, en consecuencia, a nivel de un análisis profundizado de las obras como unicamente se puede construir una sociología del arte"*.

Siendo la obra el punto de intersección entre el creador y el observador, siendo las obras los objetos materiales de la percepción y la comunicación artísticas, así como el resultado de la interacción entre el creador y su ambiente,- lo cual fundamenta el enfoque interdisciplinar-, el problema de la efectividad y verosimilitud de tal acto de comunicación deviene de la comprensión del conjunto de energías y modos de ver y comprender actuantes. Ello remite a la operación de desciframiento que toda obra requiere del observador y de la cual depende el nivel de pregnancia cultural del arte en la sociedad.

Pierre Bourdieu (1972:45) ha señalado que *"toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento. Acto de desciframiento que se ignora como tal, la comprensión inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa o inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida"*.

Esta consideración de Bourdieu nos introduce en una de las cuestiones principales de las relaciones arte/sociedad en el mundo contemporáneo: la identificación del observador con la obra y su creador, la comprensión e internalización interindividual y grupal de un producto artístico y la consiguiente influencia en las estructuras de pensamiento y las formas de vida de la comunidad asociativa.

Esta investigación explora las correspondencias arte/sociedad, desde una perspectiva interdisciplinar regida por la teoría y el método sociológico interpretativo, de un período

determinado (1940-1964) de la Historia cultural de los EE.UU. de América. Tal período es explorado a partir de la observación y análisis de regularidades cualitativas del arte y la cultura americanas (experiencia, acción y espontaneidad), características esenciales expresivas y articuladoras de las correspondencias e interdependencias entre la vida cotidiana y los procesos de acción social, y las transformaciones culturales significativas y los procesos de la acción creativa.

La observación de estas regularidades permite ver -es la cámara-, y comprender, la mezcla y yuxtaposición de aspectos colectivos e individuales que intervienen en la producción artística en un período histórico, elementos que son, por lo demás, temas comunes de la literatura sociológica: Sociedad/cultura/medios de comunicación de masas, sociedad post-industrial, fin de las ideologías, migración intelectual, movimientos sociales de los sesenta (derechos civiles, estudiantil...), rebelión juvenil y contracultura, la ciudad y la cultura urbana.

La comparación analógica entre los cambios socioculturales básicos del período y el comportamiento y la forma de expresión de esas regularidades en las artes del país-civilización de referencia ⁵, es realizada desde una perspectiva microsociológica (la vida cotidiana de los grupos artísticos). Parto del supuesto general de que un proceso de estas dimensiones localiza múltiples indeterminaciones, desfases, asincronías y desviaciones que impiden aproximaciones mecanicistas y organicistas al fenómeno observado. Ello no quiere decir que puedan producirse situaciones específicas dentro de los procesos de interacción arte/sociedad donde puedan detectarse acciones sociales sujetas a ciertas dinámicas causa-efecto: La multiplicidad de procesos culturales combinados y mezclados es una característica del arte en la sociedad de masas.

La finalidad de esta investigación es demostrar que la vida cotidiana y el arte es un conjunto

⁵ Diversos científicos sociales emplean el término civilización al referirse a EE.UU. Así, destacaríamos obras como *Historia de la Civilización Norteamericana, 1607-1961*, Max Savelle, Edit. Gredos, Madrid, 1962; *América as a civilization*, Max Lerner, Simon and Schuster, New York, 1957; *Estados Unidos, una civilización*, Boorstin, Goetzmann, Glazer, Rostow, Rosenberg y otros, Edit. Labor, Barcelona, 1975.

generador de acción cultural en el modelo social y económico que emerge tras la finalización de la II guerra mundial. Dicho conjunto es uno de los rasgos significativos de dicho modelo, y no una actividad-reflejo de la "sobreestructura ideológica" o una mera acción cuyo destino es su consumo, y su sentido "representar" el status de los grupos sociales en la sociedad pecuniaria. Esta última valoración nos conduce a razonar la desvinculación epistemológica de esta investigación de una ideología, el marxismo, que ha sesgado históricamente la investigación sociológica sobre las artes, y de los diversos enfoques que unifico como "Teorías de la función social del arte". De igual modo, esta consideración me sirve para justificar el porqué de la elección de la sociología interpretativa en esta investigación sobre las correspondencias arte/sociedad, entendidas no tanto como dos territorios,- en términos geográficos por tanto-, sino como dos ámbitos de acción social compatibles donde uno de ellos, lo intersubjetivo y común, la vida cotidiana, significa el ámbito individual-imaginativo, el arte.

IV. LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL MARXISMO

Dos grandes enfoques han predominado en la forma y el método de estudio de los estilos y movimientos artísticos contemporáneos y sus relaciones sociales. Ambos han limitado el interés de los sociólogos acerca de la influencia del arte en el comportamiento y la acción social, dada la estandarizada creencia en la comunidad científica sociológica acerca del escaso impacto de las artes en la conducta social, como Kavolis ha escrito (1970:12). En este sentido la identificación entre sociología del arte y marxismo es uno de los tópicos frecuentes cuando se analizan las relaciones entre dos territorios delimitados por una rígida frontera (arte y sociedad). La configuración histórica de la disciplina "sociología" del arte está sellada por la predominancia ideológica del marxismo que encarnan autores como Arnold Hauser y G. Lukacs. La teoría del reflejo del filósofo húngaro (el arte como representación o imagen de

la sociedad y sus contradicciones antagónicas ⁶, y sobre todo las investigaciones y conclusiones del historiador han primado en esta escuela fundamental en el desarrollo de una disciplina puramente instrumental o auxiliar de la Historia (social) del Arte, siendo a su vez ésta última una extensión del materialismo histórico y dialéctico.

Arnold Hauser es el nombre emblemático de esta Escuela histórico-sociológica e ideológica. Sus obras Historia Social del Arte y Sociología del Arte son obras sagradas dentro de la corriente sociológica marxista del arte. La obra de Hauser revela, desde el punto de vista teórico, una amplia riqueza conceptual, expresiva de los diferentes componentes intelectuales constitutivos de un discurso ideológico, sí, pero no dogmático: Hauser recibió la influencia de G. Simmel y H. Troelsch, mantuvo una íntima amistad con K. Mannheim, estudió a M. Weber, fue miembro del círculo de G. Lukacs, estudió a C. Marx, fue discípulo de los historiadores de arte M. Dvorak y H. Wölflin. La riqueza de sus influencias y referencias, que flexibilizaron y neutralizaron posibles aplicaciones ideológicas mecanicistas (lo que algunos marxólogos denominan sociologismo ⁷, no impidieron, empero, que el planteamiento teórico de Hauser rebasara, o revisara, la discrecionalidad, sobrecarga historicista, y unilateralidad del marxismo. A pesar de esta deficiencia, A. Hauser (1982:60) fundamentó uno de los supuestos epistemológicos que permitieron la gestación formal de la disciplina: los vínculos entre la producción individual de la obra y el elemento social inseparable de ella. Indicó al respecto (Hauser, 1982:47) "*El elemento social es inseparable de toda acción y omisión humana, más no por ello deja de ser el individuo quien piensa, siente, negocia, reconoce la verdad y crea obra de arte, aunque como parte y órgano de una colectividad*".

⁶ La teoría del reflejo de Lukacs es desarrollada en su Estética, sobre todo en su Vol. III, Grijalbo, Barcelona, 1966.

⁷ Denominase sociologismo a aquellas reducciones interpretativas de los fenómenos artísticos como hechos socialmente determinados. Es un término procedente del lenguaje marxista, o propio de la marxología, que se utiliza, o utilizaba, para diferenciar aquellas interpretaciones mecanicistas referidas a los fenómenos arte-sociedad de otras formulaciones marxistas no dogmáticas (G. Della Volpe, G. Lukacs, A. Hauser, K. Kosik). Dos variaciones sobre esta aplicación grosera de la teoría marxista pueden encontrarse en Valeriano Bozal, Prólogo a los Escritos de Marx y Engels sobre Arte y Literatura, (1968:36-40) Madrid, 1968 y en Alfredo de Paz, (1979:22-24).

Sin embargo esa consideración está limitada por la barrera ideológica que a modo de coraza aprisiona los asertos de Hauser. De forma continua, cada generalización teórica de dicho autor, fruto de vastos y complejos procesos de investigación socio-históricos, es paralizada por cada uno de los principios de referencia del materialismo dialéctico y del materialismo histórico. Dice Hauser (1982:83-84) *"En su calidad de seres sociales, las personas no se comportan necesariamente de acuerdo con normas más congruentes, con sus intereses personales. En la mayoría de los casos, piensan y actúan según principios que aseguran la continuidad y el bienestar de su clase, pero que a menudo sólo de modo mediato y para ellos desconocido concuerda con sus intereses especiales; no siempre piensan con conciencia de clase, aunque se comparan de acuerdo con los intereses de su clase"*.

Sir E.H. Gombrich, en quien influyeron los escritos metodológicos sobre sociología del arte de K. Mannheim y sobre todo las innovaciones metodológicas de K. Popper ⁸, uno de los historiadores de la cultura y del arte representativos de la Escuela de Warburg que más ha destacado la necesidad de la pluridisciplinariedad para la comprensión de los fenómenos artísticos, valoró esta doble condición de la aportación teórica y metodológica de Arnold Hauser en su clásica reseña ⁹ que ahorra el comentario analítico pertinente de este doctorando.

Sir E.H. Gombrich ponderó en su crítica los efectos heurísticos de la Historia Social del Arte (pudiera decirse lo mismo de Sociología del Arte), sus *"agudas e iluminadoras observaciones ... sobre la imposibilidad de explicar la calidad artística mediante una simple receta sociológica, sobre la posibilidad de desfase de tiempo entre los cambios sociales y estilísticos, sobre las diferentes fases de desarrollo en diferentes medios artísticos, e incluso sobre la futilidad de las comparaciones demasiado fáciles entre estructuras sociales"*. Ese positivo reconocimiento de las "agudas e iluminadoras observaciones" de Hauser, sin embargo fue relativizado críticamente, impugnado también, por las ataduras ideológicas que

⁸ Una remembranza de la influencia de ambos en la obra de Gombrich puede hallarse en su trabajo *La lógica de la Feria de las Vanidades: Alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto*, incluido en *Ideales e Idolos*.(1981:71-73).

⁹ Recensión publicada en el *Art Bulletin*, marzo de 1953. Publicada en castellano en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.(Gombrich, 1967:113-123).

ofuscaron la práctica científica del Historiador-Sociólogo-Ideólogo del arte por antonomasia.

El antiguo director del Warburg College escribe en esa reseña que Hauser "*se ha metido en la ratonera intelectual del materialismo dialéctico, que no sólo tolera, sino que postula la presencia de contradicciones internas en la Historia*".

Esa idea de ratonera intelectual ha caracterizado la Sociología marxista del arte: Defensora de un arte lineal (de resistencia, agonístico, de protesta), basada en la superación de la noción del artista, en la superación de la división del trabajo en general, tal construcción teórico-instrumental ha sido, sobre todo, un apéndice más de la cultura política marxista y de la utopía comunista.

La visión dialéctico-historicista de la Sociología marxista del Arte, postuladora de contradicciones internas en la Historia, quedó formalizada a partir de Hauser y también de F. Antal. Esta idea dialéctico-historicista podemos comprobarla también en Th. Adorno, un autor cuya versión crítico-dialéctica de las relaciones arte/sociedad ha tenido una influencia decisiva dentro y fuera de la Sociología marxista. Su concepción del "Arte como antítesis social" y como "sublimación" afirma ¹⁰ la visión histórico-artística hegeliano-marxista, que Hauser fundamenta y sistematiza, añadiendo un elemento inhabitual a la Sociología marxista del Arte, el concepto de sublimación (la entidad estética sublime que posee el Arte), que por otro lado remite al discurso de Freud. Ese carácter antitético del arte está ligado, en la Sociología marxista del arte, a la idea de Arte contra la sociedad (contra "algo"), principio éste esencial y articulador del marxismo: la imparable marcha de la Humanidad hacia la superación del capitalismo y la sociedad sin clases y por tanto la desaparición de la propia

¹⁰ En su Teoría Estética (Adorno, 1980:18), Adorno subraya que "el arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir de ella. Su ámbito se corresponde con el ámbito interior de los hombres, con el espacio de su representación; previamente partícipe de la sublimación". En esta obra, que contiene las reflexiones adornianas sobre las relaciones arte, estética y sociedad, quien fuera uno de los más avezados representantes de la corriente teórica dialéctico crítica-negativa, define al arte como "la presencialización, impulsada por el espíritu subjetivo, de la dialéctica social entre lo general y lo individual" (op. cit. pag. 396). Para Adorno "el arte y la sociedad convergen en el contenido de la obra, no en algo que sea exterior a ella" (op. cit. pag. 299). Para Adorno, la autonomía del arte y su condición de fait social se entrecruzan en la obra de arte, siendo esta la autenticación tanto de su naturaleza social cuanto individual. La obra presentifica o presencializa más que las interacciones, las contradicciones entre lo objetivo y lo subjetivo, y por tanto el proceso tesis-antítesis-síntesis característico de la lógica dialéctica.

noción de artista tal y como la hemos concebido a través de la Historia de la Cultura.

Hermann Bauer (1980:175) ha escrito a propósito que "*la superación del artista en una sociología marxista del arte, cuya idea de este como contrapartida de una mala sociedad influyó en la Historiografía del Arte a partir de Marx, llegó a constituir un freno para una sociología del arte, pues la idea decimonónica del genio fue su base y la utopía estética su religión*". El freno a la sociología del arte, según la consideración de Bauer, que la sociología marxista del arte imprimió a esta especialidad-disciplina viene dado por ésa idea de superación del artista, por la carga utópica intrínseca propia de la teoría marxista del cambio social. La utopía de la superación del artista ¹¹ forma parte de la utopía global creada por Carlos Marx: En la sociedad sin clases, el artista sería primero persona y después pintor; la categoría (mercantil) de artista, producto de la división del trabajo capitalista, sería superado tras la ruptura y consunción de las reglas del mercado.

Hauser mezcló los requerimientos científicos de una disciplina, cuyo objeto era la observación, análisis y generalización teórica de las interacciones y conexiones existentes entre la producción artística y los aspectos sociales "inseparables" a ella, con los conceptos básicos de una ideología cuya finalidad teórico-práctica era finalizar los ciclos civilizatorios precedentes, introduciendo a la Humanidad en una era luminosa donde desaparecerían todos los universales culturales históricamente acumulados. Uno de ellos, la leyenda del artista ¹²,

¹¹ La teoría marxista de la superación del artista no equivale a la eliminación del tipo social así denominado. En realidad, la preocupación de Marx y los marxistas más destacados era suprimir la consideración del artista como exponente cultural de la cultura burguesa, corolario de la prehistoria humana, y realzar su status en el ciclo proletario, origen de la Historia desde el punto de vista de la emancipación social de la población con respecto a las leyes objetivas que dividen a la sociedad en clases irreconciliables. Esta idea sobre la relación entre el antiguo y el nuevo tipo de artista y los ciclos burgués y proletario puede hallarse en el artículo de Leon Trotski, *Cultura Proletaria y Arte Proletario*, incluido en sus escritos sobre Arte y cultura (Trotski, 1970:101-126). Lo que resulta incomprensible a finales del siglo XX es qué cosa es éso que los marxistas llaman arte burgués (o arte proletario).

¹² La noción de la leyenda del artista, que utilizo en algunos momentos en esta investigación, es la reflexión de Ernst Kris y Otto Kurz (Kris y Kurz:1982) sobre el "enigma del artista" como problema sociológico. La pretensión de estos autores es conocer cómo juzgaron sus contemporáneos y como juzgará la posteridad al artista desde el punto de vista biográfico en sentido literal. Las leyendas del artista definen su imagen; su perduración como nombre depende no de la perfección o virtud de su logro, sino del significado incorporado a la obra. Esa imagen del artista, para E. Kris, se acerca a lo que Linton denominaba personalidad de status (configuraciones de respuesta condicionadas por el status social). Para ambos autores estos conceptos definen las bases de una futura sociología del artista. Ellos son figuras históricas de la Escuela de Warburg.

cuyo origen se confunde con los albores de la historia cultural de la Humanidad.

La posición sociológica marxista del arte cuya representación más influyente es ostentada por Arnold Hauser, marcó a generaciones de científicos sociales, y artistas también, ocupados en tareas de investigación análogas a la nuestra en los años cincuenta, sesenta y setenta. Valga como testimonio representativo de este aserto la interpretación sobre la Historia social del Arte de Hauser que Umberto Eco realizara en 1955 (1970:45) "*su análisis nos muestra las líneas heterogéneas que a lo largo de toda una época confluyen en esos puntos cruciales que son las obras: estas son las líneas que Hauser nos describe, haciéndose palpar su riqueza y peso, imponiéndose su consideración, a riesgo de desvirtuar la obra; y en este momento cree el autor que termina la misión de su sociología del arte*".

V. LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL FUNCIONALISMO

Pero no sólo, volviendo al origen del razonamiento (de Kavolis), el reduccionismo sociologista marxista ha desvirtuado, en verdad, los vínculos existentes entre la obra, su creador y las tramas psicosociales y socioestéticas que envuelven y disuelven su producción, la razón central de la existencia de la Sociología de la Cultura y del Arte. También la concepción funcionalista ha desnaturalizado y vaciado de sentido la disciplina y por ende el acercamiento e interés intelectual y empírico de los sociólogos hacia los fenómenos y movimientos artísticos.

Los enfoques que así denominamos (funcionalismo) han paralizado o reducido los verdaderos contenidos de la sociología del arte (las relaciones entre los procesos de creación y los procesos socioculturales). Un conjunto de interpretaciones diversas, que agrupamos de forma laxa en torno al término funcionalismo, y de forma más dura en torno al conjunto "teoría de las funciones sociales del arte", han, asimismo, acotado el campo de investigación y reflexión sobre las relaciones arte y sociedad. Este grupo de visiones heterogéneas coinciden en dos ideas básicas:

1) El arte es la producción de objetos coleccionables, representativos y simbólicos de los grupos de status; es también un indicador de estratificación social y un factor legitimador del prestigio social.

2) El arte es consumo simbólico. Manifiesta el gusto y nivel cultural de los adquirientes.

Estas dos condiciones del arte como objeto de una sociología especializada en sus relaciones con la sociedad articulan la teoría de las funciones sociales del arte: La investigación sociológica sobre los procesos individuales y colectivos creativos ha de concentrarse en las funciones simbólicas y reales del arte en la sociedad; en las funciones expresivas del prestigio y el poder; en las funciones productivas (industriales) del arte reproducido para su consumo masivo; en las funciones representativas del status social; en las funciones del estilo como actitud manifiesta de las pautas culturales.

La teoría de las funciones sociales del arte ha restringido el objeto de la sociología del arte. Las condiciones sociales del arte, su organización social, el arte como símbolo-prueba de la "existencia" del poder de los grupos dirigentes, el arte como agente estructural de socialización, el estilo artístico y los sistemas de estratificación cultural, son las áreas donde el funcionalismo ha operado de forma sistemática. V. Kavolis, (1970) a pesar de reconocer los defectos de este conjunto de teorías e interpretaciones diversas caracterizadas por su común eliminación del análisis de la obra -en este sentido diversos autores han señalado, siguiendo a Mannheim, que la sociología del arte debiera de pertenecer a la sociología del conocimiento (Silbermanm, 1972:13)-, ha delimitado teóricamente el objeto de la sociología funcionalista del arte.

Siguiendo a T. Parsons, Kavolis (1970:12) considera que *"la orientación afectiva hacia la situación de la acción es uno de los requisitos fundamentales del funcionamiento eficaz de la sociedad humana y que el arte es un medio estratégico de satisfacer esa necesidad"*. En efecto, para el citado autor (1970:14-15) *"desde el punto de vista de la investigación sociológica, el estilo es la proyección de percepciones subjetivas (afectivas más que cognitivas) de las situaciones de acción y de las reacciones respectivas"*. Esta noción teórica, parcialmente extraída de las generalizaciones realizadas por P. Sorokim (1962) acerca de las

posibilidades del estilo artístico para revelar percepciones subjetivas de la realidad social, le permite a Kavolis (1970:16) indicar que *"el contenido de la sociología del arte está constituido exclusivamente por las características típicas y recurrentes del arte y la sociedad"*. El estudio de esas características típicas y recurrentes, las funciones sociales del arte forman el espacio de la sociología funcionalista del arte.

Si la sociología marxista encontraba su lógica discursiva y empírica en cuestiones tales como la "naturaleza de clase del arte" o el "arte y la lucha de clases", el funcionalismo valora las situaciones como recurrencias invariables, sin considerar asincronías -eludiendo el método histórico- y prescindiendo de las tramas, no siempre recurrentes o típicas, constitutivas de los procesos creativos caracterizados por "orientaciones afectivas hacia la situación de la acción", sí, pero también por, orientaciones cognitivas hacia la situación de la acción. La sociología funcionalista ha empobrecido la eficiencia de la investigación sociológica de la cultura y del arte al reducir ésta a un conjunto de patrones inmóviles, autosuficientes y cerrados al contacto con otras ciencias sociales (Historia del arte, Estética y Antropología, sobre todo) que facilitan una aproximación pluridisciplinar a los diferentes contenidos que dimanen de las relaciones arte/sociedad. Nociones teóricas inmóviles, funcionales, que se acoplan a los diferentes contextos históricos, saltándose de ese modo la observación de los procesos cognitivos intersubjetivos, específicos y singulares que los caracterizan. Un ejemplo de esta posición le encontramos en el capítulo 12.2 cuando analizo el fenómeno de la action painting, del expresionismo abstracto americano. El esquema funcionalista le impide a Kavolis analizar y valorar el movimiento artístico así denominado, las relaciones entre las referencias e ideas de aquellos artistas y su realidad social vital inmediata, ordinaria. Este aspecto ha sido precisado con claridad por D. Light, S. Keller y C. Calhoun (1991:98): *"Los sociólogos que estudian la producción de la cultura están particularmente preocupados por la interacción entre el individuo que crea cultura activamente y la estructura social que influye en estas creaciones. En vez de tomar una acción extrema o un enfoque estructural, buscan cerrar la brecha entre el individuo y la sociedad"*.

La teoría de la orientación valorativa del estilo artístico ¹³ es una evidencia de las limitaciones epistemológicas de la sociología funcionalista de las artes. Su teorización, al partir de unos tipos funcionales abstractos estables, aplicables de forma recurrente a los diferentes contextos histórico/sociológicos ignora la diversificación de los estilos y las definiciones que los actores realizan sobre ellos, haciendo inútiles empíricamente, al menos en el S. XX, recurrencias típicas como "el estilo", ya que las obras representativas de los diferentes movimientos vanguardistas modernos y contemporáneos manifiestan un rechazo hacia la orientación estilística tácita.

La concepción de Kavolis tiene su origen en el planteamiento estructural-funcional de Talcott Parsons, referente a la relación entre el simbolismo expresivo y el sistema social (Parsons, 1982:359-397). La meta de los sistemas de símbolos expresivos o la actividad orientada a la producción simbólica-expresiva, es lo que éste denomina creación artística. Según Parsons (1982:360): *"sólo una pequeña parte del simbolismo expresivo de una cultura es producto de una creación artística deliberada, exactamente lo mismo que gran parte de su orientación cognitiva no es resultado de la investigación científica o filosófica, sino que se ha desenvuelto espontáneamente en el curso de procesos de acción en los que otros intereses han tenido primacia"*. Esta constatación muestra el carácter extralimitado del análisis estructural-funcional como discurso central de la teoría de las funciones sociales del arte: reduce a proposiciones teóricas formalizadas, valorativas y operativas, realidades no confirmables históricamente. Una generalización de ese tipo, tratándose de procesos de acción creativos, artísticos, precisa, un ámbito histórico de referencia, ya que las magnitudes proporcionales entre la investigación científica y el arte sólo pueden ser medidas en esos términos. Coincidimos, sin embargo, en su valoración acerca del desarrollo espontáneo del

¹³ Las orientaciones valorativas son principios complejos de pautas precisas que resultan de interacciones transaccionales derivadas de tres elementos diferenciables analíticamente en el proceso de evaluación -cognitivo, afectivo y directivo-. Este concepto es aplicado por Kavolis al análisis de los estilos artísticos. La orientación-hacer, la orientación-ser y la orientación-transformación, son los tipos de orientación valorativa que nos permiten relacionar personalidades y formas artísticas. Tales orientaciones crean tendencias en las características de estilo, aunque no pueden darse en la realidad histórica formas puras de dichas formas orientadas, dándose, por el contrario, múltiples combinaciones y permutaciones de los tipos de orientación valorativa. Dicha teoría ha sido sistematizado por V. Kavolis (1970:150-189).

simbolismo expresivo. Lo que defiende, es que esas teorizaciones, aisladas de evidencias histórico-artísticas, son reducciones abstractas inválidas como trato de confirmar en esta investigación. Sigo, empero, la definición de Parsons (1982:381) sobre el rol del artista -"*el artista creador es una persona que se especializa en la producción de nuevas pautas de simbolismo expresivo y el artista ejecutante es la persona que se especializa en la hábil realización de tal simbolismo en un contexto de acción*"-, y el carácter cultural del arte -"*El simbolismo expresivo del arte no es una cuestión privada en absoluto, sino que forma parte de la cultura*"-.

Sin embargo, creo que el sistema teórico, relativo a la cultura, de Parsons, adolece, para su aplicación a investigaciones sociológicas sobre las interacciones entre el sentido ordinario y el sentido artístico, de esquematismo tipológico. Siendo la creación artística contemporánea pluralista y diversa, el sistema de acción del individuo,- impulsado por la primacía de un aspecto de satisfacción (catexia) y de orientación (cognitivo)-, empleado por Parsons para construir sus tipos, le permite crear un sistema explicativo sobre el sistema cultural, y las pautas y orientaciones simbólico-expresivas dentro de él que lo estructuran, de carácter omnisciente, sin que sepamos de qué modo se producen las situaciones de interacción, a no ser que derivemos de la comprensión de su teoría que la acción constitutiva del rol del artista (la creación simbólico-expresiva) remite,- como señala (1982:381)-, a dos aspectos (disposición/renumeración, posición de bienes y comunicación), lo cual nos indica el carácter limitado de su visión como soporte explicativo útil en una investigación de este tipo: Quedan fuera de ella la experiencia común de los actores y la necesidad metodológica de aprehenderla desde dentro, desde los modos de ver, sentir y pensar de los creadores.

Otro de los tipos ideales explicativos más estandarizados propios del funcionalismo aplicado al arte es la idea de este como objeto de ostentación y colección. Las nociones esenciales de este planteamiento provienen, sobre todo, de Thorstein Veblen, W. Sombart y también de Max Weber ¹⁴. Los dos científicos sociales citados, en sendas obras influyentes, Teoría de

¹⁴ Para Weber(1979:844) "el lujo, en el sentido de la eliminación de todo consumo orientado en fines racionales, no es para las capas de señores feudales algo "superfluo"; es uno de los medios utilizados para la elevación de su prestigio social". Para Weber, como para Sombart y Veblen, los objetos bellos y artísticos son

la clase ociosa y Lujo y Capitalismo, fundamentaron las bases de la teoría de las funciones sociales del arte como signo de ostentación y lujo, de afirmación simbólica del status en la cultura del dinero. Veblen pensaba -como Barber (1976:205) ha señalado acertadamente- "*que el concepto de equilibrio neoclásico era espurio, pues en tanto que descansaba sobre el supuesto de que el comportamiento se basaba en el cálculo racional, chocaba con la insistencia de Veblen en que la acción humana era más instintiva que reflexiva*". Dos impulsos fuertes eran visibles en su visión de los hechos económicos y sociales: el instinto del trabajo bien hecho y el instinto de emulación. El instinto de emulación considerado como un impulso instintivo de la acción humana así como la tendencia característica del hombre de crear e innovar son instrumentalizados y desnaturalizados por la clase ociosa y el mercado, el cual según Galbraith (1984:106) tiene en el pensamiento americano "una cualidad mística", certeza común (legitimada por el pensamiento económico y político americano tradicional y por las variaciones americanas de la economía neoclásica; Veblen fue discípulo de J.B. Clark) que el autor de la teoría de la clase ociosa quiso refutar.

El interés de las generalizaciones de Veblen, sin embargo, en lo que al objeto de ésta tesis se refiere, radica en su valoración de los objetos bellos como datos/signos de reputación social de una clase (la ociosa) que tiene que evidenciar, ante los demás, su condición social, su éxito, el de la cultura del dinero.

En uno de los párrafos representativos de esta idea señala que "*así considerado, desde el punto de vista estético, el mejor de los objetivos de uso es el artículo simple y no adornado. Pero como el canon pecuniario que regula la reputación repudia en los artículos apropiados para el consumo individual lo que no sea costoso hay que buscar la satisfacción de nuestro deseo de cosas bellas por medio de un compromiso. Se eluden los canones de belleza mediante algún arbitro que dé pruebas de un gasto derrochador que realce la reputación, a la vez que se hace frente a las demandas de nuestro sentido crítico de lo útil y lo bello o al menos a las de algún hábito que ha llegado a ocupar el lugar de ese sentido. Uno de esos sentidos auxiliares de gusto es el sentido de la novedad; y éste último se ve ayudado para sustituir a aquel por la curiosidad con la que consideran los hombres los artificios ingeniosos*

instrumentos de producción de la admiración y la reputación por los grupos de poder dominantes. Su función es por tanto la de realzar su condición, su status, como símbolos del rango, y su autoafirmación social.

y asombrosos" (Veblen, 1971:157-158).

Las ideas de Veblen coinciden con las nociones de lujo cuantitativo y cualitativo esbozados por Sombart ¹⁵: derroche más consumo de bienes de mejor clase. Las interpretaciones de Veblen y Sombart sobre el derroche aunque difieren en la apreciación de los mecanismos causales (para Veblen es ése doble instinto humano; para Sombart (1979:65) la génesis del lujo material nace del lujo personal, "*del puro goce y recreo de los sentidos*" dice), coinciden, sin embargo, en la utilización que las clases y grupos dominantes hacen de los objetos bellos (artísticos, artesanales y otros) como emblemas de poder económico y de prestigio social que producen fascinación en el resto. Las reflexiones de Veblen y Sombart tienen una contextualización histórica precisa aunque ésta no sea manifiesta en el caso de Veblen. Sombart (1979:64-65) la establece en el período que transcurre desde "Giotto a Tiepolo". En realidad el ciclo histórico-social donde encajan las relaciones entre el arte y la sociedad, desde la lógica funcional indicada por los dos científicos sociales citados, comienza en el Renacimiento y alude a fenómenos tales como el mecenazgo y el patronazgo y sus relaciones con los estilos y los usos sociales, acumulativos y representativos, que de ellos ha hecho quienes históricamente han compuesto la clase ociosa. J. Burckhardt (1979), A. Chastel (1982), F. Haskell (1984), E.H. Gombrich (1984) F. Antal (1989) y P. Burke(1993) han realizado importantes contribuciones sociohistóricas y culturales sobre los vínculos entre los grupos sociales ociosos-lujosos y la actividad artística en el Renacimiento que completan desde la Historia de la Cultura, la Historia Social del Arte y la Sociología de la Cultura y el Arte las proposiciones de los dos autores citados.

Más complejo es, no obstante, precisar el fin de la práctica derrochadora y lujosa de la clase ociosa. J.K. Galbraith (1984:367) dice que "*en estos últimos tiempos (la fecha de edición de La Sociedad Opulenta es 1958) y especialmente en los Estados Unidos, ha desaparecido la clase ociosa, al menos como fenómeno*

¹⁵ "Lujo cuantitativo vale tanto como derroche"; "Lujo cualitativo es el consumo de bienes de mejor clase". Son las respectivas definiciones de Sombart sobre ambos tipos de lujo (Sombart, 1979:63-69). Sombart concentra su interés en el segundo tipo, incluyendo el consumo y ostentación de los objetos artísticos y de las relaciones artísticas.

susceptible de identificación. Permanecer ocioso ya no es considerado como una recompensa y ni tan siquiera como algo completamente respetable". Asumimos el postulado de Galbraith aunque, aplicado a la esfera cultural, es sumamente descriptivo. Mi interpretación es que la teoría de la clase ociosa en los EE.UU. y en el período histórico de nuestra investigación, carece de fundamento desde el punto de vista físico (la elección de la clase ociosa como sujeto exclusivo de la apropiación del objeto artístico) y desde una perspectiva que tenga en cuenta los cambios introducidos en la estructura social por la sociedad de masas y la sociedad postindustrial: La ostentación es accesible también a quienes trabajan, clases altas y clases medias (altas y bajas) porque los objetos artísticos son comercializados masivamente y la información y conocimiento sobre ellos es pública, accesible. La democratización del lujo y el (consumo) cultural son variables determinantes de la sociedad americana tras el fin de la segunda guerra mundial. El sentido de novedad (de creación e innovación) es característico de una sociedad consumidora de cultura. Esta, como signo de la cultura pecuniaria, no es patrimonio,- el período que estudiamos es un lapso de "abundancia" cultural en el lenguaje vebleniano-, de una casta aristocrática histórica o emergente, sino una "propiedad" de una sociedad afluyente a nivel cultural. Alvin Toffler (1981:60) lo ha explicado con claridad *"La explosión cultural de los últimos años es el comienzo, no el fin, de algo profundo, abigarrado y excitante. Sólo la guerra o el desastre económico pueden detener este progreso. En la civilización superindustrial del mañana, con sus complejidades vastas, silenciosas, cibernéticas y su liberación de cantidades de tiempo para el individuo, el arte no será el beneficio marginal de algunos pocos, sino una parte indispensable de la vida de la mayoría. Pasará de la frontera al núcleo de la vida nacional"*.

La predicción de Toffler está hoy más cerca. En rigor no es tanto una predicción cuanto la confirmación de una realidad plenamente perfilada en el momento de publicación (1961) de esta importante aproximación periodística al consumo artístico y cultural en EE.UU. En realidad dicho proceso comienza en la década de los treinta, tras la Depresión y se consolida, como trato de demostrar aquí - entre el final de la segunda guerra mundial y mediada la década de los sesenta. A lo largo de la observación y análisis documental de esta tesis (capítulos 12,13,14 y 15), examino la influencia de la estructura social del mundo de la vida

cotidiana de los creadores en su producción cultural, un proceso social significativo de la explosión cultural de posguerra, de la democratización del simbolismo expresivo.

Correlacionando las posiciones de Veblen y Toffler, podríamos entrever que la clase ociosa, a nivel de ostentación cultural, es hoy una mayoría social y no una minoría, lo cual no invalida la interpretación de Veblen; sucede que el espacio de proyección y apropiación (colectiva) ha cambiado de destino: a este nivel, el siglo XX ha sido pródigo en la producción de paradojas. Hoy, arcaicas costumbres de la clase ociosa, como coleccionar objetos artísticos, tras la industrialización y serialización de la obra de arte (libro, disco, video, grabados, serigrafías) son accesibles en la sociedad del trabajo y del ocio a los diferentes grupos sociales, según su nivel cultural y económico, y a los individuos en tanto que tales, que con su posesión acumulada (la idea central del coleccionismo) satisfacen sus pasiones y obsesiones. Baudrillard (1978:98) ha señalado sobre esta cuestión que *"sólo una organización más o menos compleja de los objetos, que remita los unos a los otros, hace de cada objeto una abstracción suficiente para que pueda ser recuperado por el sujeto en la abstracción vivida que es el objeto de posesión"*.

La dimensión que abre Veblen, a quien no debiérase caracterizar como funcionalista desde la teoría sociológica pero sí autor fundamental de la teoría de las funciones sociales de arte, es importante desde el punto de vista de la comprensión de los fenómenos de consumo de la obra de arte valorada/admirada en los Museos y grandes escenarios colectivos contemporáneos (salas de exposiciones), espacios donde tiene lugar la celebración social del arte contemporáneo. Sin embargo introduce una reducción que también ha frenado la sociología de la cultura y del arte cual es equiparar las relaciones arte/sociedad a las relaciones de ostentación de las clases sociales consumidoras de cultura y objetos como dato simbólico del status social de las mismas, ignorando los procesos cognitivos que existen entre producción (creación) y consumo (ostentación), obviando, lo cual es el epicentro de nuestra investigación, que el consumo e identificación de los productos artísticos, de las obras, por parte del público consumidor, se produce porque en la obra existen elementos de la vida cotidiana transformados por el uso de la creación imaginativa que promueve procesos de comunicación e

identificación (de elección) con los contenidos emocionales y cognitivos formalizados.

En esta investigación pretendo demostrar que la acción, la experiencia y la espontaneidad son regularidades de la cultura americana, que el arte (las artes) es una estructura social activa compuesta por redes y tramas complejas que parten del mundo de la vida cotidiana, de las relaciones intersubjetivas y de la acción individual.

La teoría de las funciones sociales del arte ha canalizado sus elaboraciones hacia los aspectos recurrentes de las relaciones arte/sociedad, hacia la observación de variables regulares y típicas: la descripción y valoración del rol cultural del arte y los objetos artísticos, como signos de status y objetos de posesión per se. Este conjunto de interpretaciones que hemos agregado en torno al término "funcionalismo" restringe el ámbito de la sociología de la cultura y del arte puesto que toda exploración cognitiva de carácter intersubjetivo, toda interacción entre el conocimiento artístico y las estructuras de sentido del mundo de la vida cotidiana (su tradición y los vínculos entre creación y realidad social), dado un espacio socio-histórico de inscripción, desarrollo y materialización de dicho conocimiento, queda postergado, o de forma más precisa, es excluido. A pesar de sus aportaciones (detallo en el capítulo 12.2 la fundamentada explicación de Kavolis sobre la genealogía cultural del expresionismo abstracto) el funcionalismo, o las concepciones sobre el carácter "funcional" del arte en la sociedad, ha paralizado la comprensión sociológica del arte como hecho social, y la diversidad de situaciones que le son propias, sobre todo en las modernas sociedades urbanas de masas (EE.UU. como paradigma de dicho modelo de organización sociocultural y territorial), por su superficialidad y estatismo y de manera singular, por el carácter objetual-instrumental y socio-ornamental que concede a la producción artística y su recepción y adquisición. Esta visión teórica impide analizar y valorar las percepciones, cogniciones y experiencias de los actores (los artistas) en la creación de dichos objetos, desde la perspectiva de las interacciones que se dan entre éstos (como grupo) y entre ellos y otros actores en escenarios y situaciones cotidianas. Como ha puesto de manifiesto Peter Burke (1987:31) ...

"También ha habido tiempo, desde su adopción en los años veinte, para explorar el enfoque funcionalista y descubrir

sus deficiencias, como el peligro de estudiar la vida social desde fuera sin tener en cuenta las intenciones de los «actores» o sus definiciones de la situación. Los sociólogos que se interesan por el punto de vista del actor, tanto si se llaman «fenomenologistas», «interaccionistas simbólicos» u otra cosa, están mucho más próximos que los funcionalistas a los historiadores que nunca han dejado de intentar observar el pasado con los ojos de los contemporáneos".

La perspectiva de conocimiento de esta investigación plantea reinterpretar las relaciones arte/sociedad según criterios y referencias teóricas y metodológicas distanciadas de las corrientes utópica-ideológica marxista y estructural-funcionalista. Esa perspectiva,- la de la sociología interpretativa-, tiene por objeto, en general, comprender las relaciones sociales desde dentro, conocer los marcos situacionales que definen y construyen los actores (su acción) en escenarios comunes.

En esta investigación, cuyo fin es evidenciar la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en la práctica creativa de los grupos artísticos en un período histórico concreto,- a partir del análisis de las principales regularidades (acción, experiencia y espontaneidad) que los actores definen como tales en su práctica sociocreativa-, la perspectiva sociológica interpretativa suministra las claves conceptuales y metodológicas necesarias para contrastar la hipótesis general de la investigación y construir las pertinentes generalizaciones teóricas.

VI. REFERENCIAS TEORICAS Y METODOLOGICAS

La fundamentación teórica, filosófica y sociológica, de esta investigación esta basada en las contribuciones realizadas por E. Husserl, G. Santayana, E. Cassirer, H.G. Gadamer, K. Popper, Max Scheler, Max Weber, G. Simmel, K. Mannheim, A. Schutz, G.H. Mead, J. Dewey, N. Elias y E. Goffman. Este grupo de filósofos y sociólogos protagonizan teorías, escuelas y ramas conocidas como fenomenología, falsacionismo, pragmatismo, interaccionis-

mo simbólico, sociología del conocimiento, sociología figurativa, sociología formalista, behaviorismo social, ... Desarrollo y análisis en este epígrafe aquellas ideas y planteamientos realizados por los autores nombrados relativos al objeto y los fines de la investigación que conforman la estructura teórica de la misma, obviando, lo cual rebasa el límite de ésta, el análisis de su contribución general al pensamiento y a la teoría y el método sociológico. De igual manera, en este capítulo relaciono las ideas básicas del modelo teórico utilizado con referencias empíricas, - con el contexto de los datos-, con la finalidad de referir los conceptos al ámbito observado.

VI.I. FUNDAMENTOS FILOSOFICOS

En una investigación sociohistórica o historicosociológica cuyos pivotes son las analogías entre las artes y la vida cotidiana, es inevitable establecer un precedente. Este no puede ser otro que W. Dilthey. Entre nosotros los sociólogos, Dilthey no goza de prestigio. En verdad, su alegato a favor de la falsedad científica de la sociología como perversión anglo-francesa, positivista, de las ciencias del Espíritu, en su opinión desarrolladas y perfeccionadas "*por la filosofía del espíritu desarrolladas desde un principio metafísico en Alemania por Hegel, Schleiermacher y Schelling*" (Dilthey, 1980:64 y 65), ha sido caracterizado por S. del Campo (1962:110) "*como un tipo de historicismo inexplicable si se olvida que en Alemania el positivismo nunca alcanzó la preeminencia que obtuvo en la tradición franco-inglesa*". Ciertamente, los títulos de algunos capítulos de su Introducción a las Ciencias del Espíritu, son sumamente expresivos: La Filosofía de la Historia y la Sociología no son verdaderas ciencias, su misión es indisoluble, sus métodos son falsos (Dilthey, 1980:149-183).

Sin embargo hay otro Dilthey más útil para los sociólogos. Es el Dilthey que fundamenta la Idea de la Vida, que defiende el método histórico comparativo y que destaca el papel científico de la biografía.

La Idea de la Vida para este historiador-filósofo anti-sociólogo (1974:41-49) esta ligada a la de experiencia vital, cuyos rasgos nos son comunes. La costumbre, el uso, la tradición, se constituyen como tales a partir de las experiencias vitales. Según Dilthey, el mundo vivido por mí, es circunstancial y aprehendido (de los demás hombres); toda idea del mundo, cuyo sentido es el misterio de la vida, tiene su propia evolución, es un producto de la historia (1974:47). Para Dilthey solo el método histórico comparativo puede reconocer los diferentes tipos de ideas del mundo. Para él, "*la exposición de la unidad vital psicofísica individual es la biografía*" (1980:79).

Para nuestra investigación, recordar estas ideas de Dilthey es obligado, aunque considero que su visión, negadora de la Sociología como ciencia, no puede ser defendida. Más allá de la lógica corporativa, su razonamiento participa de un equívoco nominalista, no esencial, producto de la colisión entre el positivismo anglo-francés y el idealismo alemán (entre los contextos culturales que originan ambos planteamientos). Y sin embargo es obligado referirlas porque, sobre todo, suponen el comienzo de la utilización de la noción "vida" y el principio "vida como experiencia". Estas ideas, tendrán con posterioridad, sus pertinentes formalizaciones sociológicas, especialmente en la obra de la Escuela de Sociología de Chicago, el Interaccionismo simbólico y la Sociología fenomenológica.

E. Husserl es el inevitable punto de partida. En la cuarta lección de la Idea de la Fenomenología (1982) expone ideas y conceptos que aclaran uno de los soportes teóricos de esta investigación. Entresaco cinco formulaciones concretas de dicha obra:

- 1) "El carácter peculiar de la fenomenología es ser análisis e investigación de esencias en el marco de la consideración puramente visiva, en el marco del absoluto darse las cosas mismas" (pg. 51).
- 2) "En todo caso, toda esta investigación de esencias es, de hecho, investigación de géneros. El fenómeno cognitivo singular, que, en el río de la conciencia, viene y desaparece, no es el objeto de la averiguación fenomenológica. La mira está puesta en las fuentes del conocimiento; en los orígenes que hay que intuir genéricamente" (pg. 56).

- 3) "La fenomenología procede aclarando visualmente, determinando y distinguiendo el sentido. Compara, distingue, enlaza, pone en relación, hace trozos o separa partes no-independientes", (pg. 58).
- 4) "Es, pues, ciencia en un sentido completamente diferente y lo es con tareas del todo distintas y métodos absolutamente otros. Lo que posee en exclusiva es el proceder intuitivo e ideador dentro de la más estricta reducción fenomenológica" (pg. 72).
- 5) "La razón es conocimiento intuitivo, y se propone, precisamente, reducir el entendimiento a la razón ... Por tanto, lo menos posible de entendimiento, pero lo más posible de intuición pura. "Intuitio sine comprehensione" (pg.77).

Darse las cosas mismas, investigación de géneros, comparar, distinguir, enlazar, poner en relación, hacer trozos o separar partes no-independientes son atributos teórico-metodológicos del análisis e investigación de esencias, de la fenomenología. Esta investigación explora géneros artísticos (cine, pintura, literatura y jazz), los compara (indaga sus interrelaciones y distinciones), los enlaza, con las situaciones cotidianas. Pero aquí no se abordan las relaciones arte/sociedad procediendo de forma generalista. Analizo regularidades esenciales de las formas artísticas, sociales y del pensamiento de la civilización americana, regularidades distintivas de su sistema cultural resaltando la forma en que esas regularidades constitutivas se dieron (desde dentro) desde la perspectiva de los actores (los creadores, los artistas) y los ámbitos colectivos, escenarios intersubjetivos, situaciones y experiencias de sentido común y la vida cotidiana que compartieron y observaron, influyendo de este modo en la configuración y conformación de sus obras.

Tal tarea es el objeto de los capítulos 12, 13, 14 y 15, dedicándose un epígrafe (7.4) específico a su conceptualización. En este contexto es pertinente referirnos a la noción de intuición en un doble sentido: como una forma de proceder en esta investigación y como atributo de las regularidades analizadas en esta investigación, como forma de conocimiento común en el arte y el pensamiento de la sociedad americana (cuando empleo esta expresión, "sociedad americana", en generalizaciones concretas, me estoy refiriendo al período histórico

observado (1940-1964); ese período es consecuencia de una combinación de contextos precedentes).

En el primer nivel, esta investigación tiene su origen en intuiciones, o corazonadas por emplear el tópico mertoniano, precisas extraídas del contacto e identificación del investigador con un universo cultural preciso, fruto de las determinaciones biográficas desarrolladas en el capítulo 1. El sentido de la intuición, sin embargo, o la práctica y el uso científico de la intuición como mecanismo de ideación y relación entre fenómenos, está más allá de la lógica de los acontecimientos que presuponen la vida del investigador. Husserl se refiere sobre todo a la capacidad de la intuición para traspasar las opacas estructuras de los objetos, aquellas configuraciones inteligibles, las esencias, que están ahí y a las cuales accedemos a través de los sentidos: Al sentido de las cosas accedemos a través de los sentidos. Al sentido de las relaciones sociales accedemos también (incluido el proceso empírico de contrastación de los hechos, fenómenos y situaciones sociales) a partir de los sentidos ... pero todo puramente viendo, dice Husserl. La transcendencia de la teoría husserliana sobre la percepción, la visión y la contemplación científica (en la manera que lo es la fenomenología) de las situaciones sociales para esa vasta y compleja red de teorías y métodos que componen la sociología interpretativa es un supuesto teórico ya tradicional ¹⁶. Para esta investigación en particular,

¹⁶ La influencia de Husserl sobre las ciencias sociales ha sido desarrollada, entre otros, por A. Schutz (1974:143-150). De su interpretación, destacamos por su utilidad dos conceptos:

a) Su teoría de la arepresentación puede ser aplicada, dice Schutz, a la relación entre el signo y el significatum, el símbolo y lo simbolizado, y también al análisis de la constitución de los grandes sistemas simbólicos, tales como el lenguaje, el mito, la religión, el arte, todos los cuales son elementos esenciales del Lebenswelt (mundo de la vida) y, por consiguiente, del mayor interés para las ciencias sociales (Schutz, 1974:149).

Por arepresentación entiende Husserl (Schutz, 1974:131) un proceso analógico ... "por él una experiencia remite a otra experiencia que no se da ni se dará en la realidad".

b) Todas las tipificaciones de pensamiento de sentido común, sigue Schutz(1974:150), son en sí mismas elementos integrantes del Lebenswelt sociocultural histórico dentro del cual rigen como presupuestas y como socialmente aprobadas.

Estos dos conceptos aclaran la especial importancia del pensamiento de Husserl en la sociología interpretativa a nivel teórico (puntualización a) y metodológico (puntualización b).

Con respecto a la primera observación, la noción Husserliana de arepresentación es especialmente útil en una investigación sociológica cualitativa sobre un sistema simbólico específico -el del arte, el de las artes-, en la medida que el mundo creativo específico a nivel corporal y expresivo de los artistas es inaccesible para mí; su mundo de la vida (Lebenswelt) lo es como signo y como símbolo. La vida cotidiana de los artistas, o la vida cotidiana común, que influye en su experiencia y acción, es su arepresentación, la parte "visible" de lo que no es tangible (el proceso de conciencia e ideación del

entender el sentido de Intuitio sine comprehensione equivale, prosiguiendo esta interpretación paratextual, a comprender que un proceso de investigación empírica es un proceso reflexivo; su ideación progresa estrechando el campo relacional, reduciendo el espacio posible de diferencia, el objeto de la intuición, como pensara Henri Bergson (1977:40), entre los fenómenos y las superposiciones y yuxtaposiciones existentes (coincidentes) en ellos. Las esencias reveladoras de los fenómenos y las situaciones pudieran equipararse a los núcleos sensibles de las cosas. En la sociedad esas esencias nucleares contienen mundos de significaciones articulados por relaciones intersubjetivas. Como escribiera Merleau-Ponty *"La novedad de la fenomenología no estriba en negar la unidad de la experiencia, sino en fundamentarla de forma diferente de como lo hace el racionalismo clásico"*. (1975:308). Las acciones sociales e individuales, sus recíprocas repercusiones, carecen de una escenografía pre-existente; antes de que los fenómenos y las situaciones se den, las acciones, la experiencia, son posibilidades suspendidas; cuando se dan captamos su esencia, podemos incluso comprobar su apariencia física y significativa (historicosociológica) pero de ningún modo dichos fenómenos o situaciones objetivables son imágenes o ideas que absorben toda la realidad. El análisis fenomenológico plantea una visión de los fenómenos en la cual tiene sentido la descripción relatada de los acontecimientos. En una investigación historicosociológica, como Merleau-Ponty ¹⁷ precisara, *"el conocimiento histórico es coexistente con las significaciones de una sociedad y no simple reflexión solitaria del historiador" "La intuición de las esencias de una comunidad humana exige que se retome por su cuenta y se reviva todo el Umwelt, todo el medio de esa sociedad"*. Retomar y revivir es un

trabajo de los artistas).

La segunda observación nos refiere a la idea básica sobre la que pivota la investigación: El análisis de la espontaneidad, la acción y la experiencia, como atribuciones de un mundo de la vida (Lebenswelt) sociocultural histórico concreto.

¹⁷ La interpretación de Merleau-Ponty deriva de la perspectiva eidética de la historia de Husserl, esto es la posibilidad de entrever la misma a través de la captación de las estructuras de sentido de la vida cotidiana, nivel que se alcanza de la aplicación de la Wessenchau (intuición esencial), la cuál no "nos dispensa de la investigación histórica" ... de tal modo que "la fenomenología, en el sentido husserliano, se une casi en este momento a la fenomenología en sentido hegeliano, que consiste en seguir al hombre en sus experiencias, sin substituirle, deslizándose en ellas para hacer aparecer su sentido". Las citas del texto, como las de esta nota, corresponden a M. Merleau-Ponty, *La Fenomenología y las Ciencias del Hombre*, pp. 101-102, Editorial Nova, Buenos Aires, 1977.

requerimiento gnoseológico esencial de la fenomenología. En una investigación como ésta, la objetivación científica de esas regularidades esenciales del arte americano,- sus enlaces y vínculos como estructuras volitivas interactivas-, requiere del uso de la intuición para comprender y rehacer ese complejo mundo de significaciones que son las creaciones artísticas realizadas por unos actores cuyos códigos y prácticas sociales son compartidos con otros actores con roles diferenciados. Intuición pura, pues, para poder comparar, distinguir, relacionar y separar partes no-independientes durante el proceso de observación documental y sobre todo para, una vez estructurada la base empírica de la investigación, idear y reducir el concepto y el objeto (el contenido, en este caso) de la misma. Intuición para comprender y revivir las articulaciones entre los artistas y los procesos de creación vividos en contextos sociales sentidos. Como Robert Klein (1980:389) indicara en sus reflexiones sobre la Pintura Moderna y la Fenomenología "*no puede, el arte, no desembocar en una presencia, en una cosa, a la vez que sigue siendo sentido en la medida en que es comentario vivido de una experiencia unida".*

Con respecto al otro sentido del término intuición aquí utilizado, George Santayana ha desarrollado sus entrelazamientos. Su pensamiento nace de la propia naturaleza del carácter de la opinión americana. Directo, esencial y vital, su reflexión formaliza múltiples prácticas colectivas anónimas, sintetizando y revelando los atributos de la intuición en la vida normal, en el ejercicio especulativo y en las prácticas simbólicas y significantes (artísticas). Santayana (1985:87) considera que "*el artista está vivo; lo que le rodea está lleno de modas y movimientos; todos estos movimientos existentes tienen direcciones, saltan, se mezclan y desaparecen como arroyos por la ladera de una montaña. Las formas que crean, las crean espontáneamente. El aspecto que toman puede no tener precedente; e inclusive si es familiar, no es sino una esencia fantasmal, que no tiene poder de reproducirse a sí misma o de excluir alguna secuela particular"* (1985:65). La creación de formas procediendo de manera espontánea nos remite a un desdoblamiento de la espontaneidad, la improvisación. La espontaneidad impulsa la improvisación, ya que este término es subsumido por la espontaneidad en cuanto propiedad de los procesos de acción creativos basados en la experiencia, la intuición y el control abierto, deshinibido, de los impulsos vitales y del conocimiento acumulado

(incluyendo la formación académica que permite el desarrollo de las destrezas y la plasmación en la obra de los conocimientos, y energías corporales y mentales, sedimentados). En lógica, el uso de tal término (improvisación) aquí, difiere,- utilizado como dimensión cualitativa de los procesos de acción creativos -, de su significado usual (como término denotador de acciones no planificadas o realizadas sin pensar o como palabra básica para designar procesos y situaciones caóticas y desastrosas) y por ende, su empleo en esta investigación está acotado por la importancia que tiene en las formas artísticas (sobre todo en el jazz) de la cultura americana del período investigado. En el capítulo 13.5. desarrollo la relación intuición-improvisación a propósito de los métodos creativos de Lennie Tristano y su escuela.

Retornando a Santayana, probablemente ningún otro pensador americano haya desarrollado los múltiples significados y rasgos de la intuición. Sus ideas recuerdan el vitalismo autosuficiente de los pioneros de la literatura y el pensamiento americano finesecular (el Grupo de Concord,- R.W. Emerson, H.D. Thoreau, W. Whitman N. Hawthorne y otros-,) grupo que por el tipo de conocimiento intuitivo y vital que las impulsó, tuvo una influencia notable en los grupos y movimientos culturales del período investigado, razón por la cual su citación en esta investigación será frecuente a partir de ahora.

Santayana (1985:35) realizó una definición sobre la Intuición paradigmática. En ella caracterizaba un rasgo común de la intuición tanto como se da en la vida cotidiana como se produce en el pensamiento y en el conocimiento científico: "*En la vida normal*", escribió, "*como en el juego, la intuición es expresión inocente de la acción*".

Sintetizo el pensamiento sobre la intuición de Santayana (1985) utilizando sus propias impresiones y conceptualizaciones y a continuación las analizo según los fines de la presente investigación, reduciéndolas como ideas aplicables,- como fundamento filosófico, de conocimiento-, al proceso lógico y empírico de la investigación. Son diez los supuestos que he entresacado:

- 1) "Por intuición, el lector se dará cuenta que no entiendo adivinación, o una manera milagrosa de descubrir lo que los sentidos y el intelecto no pueden poner de manifiesto.

Por el contrario, por intuición entiendo la posición directa y obvia de lo aparente, sin compromisos de ninguna clase acerca de su verdad, significación o existencia material". (pg. 538)

- 2) "Pero la intuición es primitiva; todo lo invade; no podemos mirar o pensar sin evocarla en miles de sentidos, porque sin ella no tendríamos emociones, ni imágenes ni creencias. Nos sería imposible observar semejanzas o conjunciones o movimientos o percibir implicaciones". (pg. 538-539)
- 3) "La intuición es la forma más intensa de la existencia. Existencia es flujo, proceso, transición". (pg. 539)
- 4) "En la intuición, sin embargo, tenemos un ejemplo de realidad perfecta (una forma de ser que existe y se mueve preeminentemente, ya que es un descubrimiento, una experiencia) y, sin embargo, es precisamente el acto de detener y definir alguna esencia clara". (pg. 540)
- 5) "Segunda característica de la intuición: vitalidad. La intuición se encuentra participando simpáticamente en el proceso de la creación y moviéndose con él". (pg. 546)
- 6) "Toda esa autotrascendencia envuelta en la acción, en la creencia, en la expectación, debe ser trascendida y abarcada en la intuición". (pg. 553)
- 7) "Evidentemente si no hubiera intuición no habría ni juicio ni valuación ningunos, ni testigo espiritual para observar el mundo o hacerse preguntas". (pg. 557)
- 8) "Las intuiciones no son objetos, son momentos del espíritu, cualitativamente semejantes en su esencia cognitiva, que es absolutamente intelectual". (pg. 545)
- 9) "La experiencia es acumulativa, la intuición es comprehensiva". (pg. 545)
- 10) "Plantear algo es en sí mismo una experiencia y al significar algo debo poseer alguna intuición de mis términos y algún sentimiento de mi intención; pero la experiencia real de conocer no es el objeto conocido y la esencia intuita en el razonar acerca de esencias no es esas esencias". (pg. 115)

Santayana distingue la noción filosófica de intuición de su correlato vulgarizado, estando más

cercana esta descripción a lo que de forma común y pseudocientífica entendemos por tal (adivinación, poderes especiales en las concepciones esotéricas y místicas). Ciertamente, Santayana caracteriza la intuición como una facultad humana propia de actividades y ejercicios en los cuales el intelecto actúa como filtro depurador (racionalizador) de experiencias, sentimientos y (captación de) esencias. En otra de sus obras cruciales, *El Sentido de la Belleza* (1968:199), amplía esa distinción comentada que nos permite relacionar intuición, espontaneidad y experiencia: "*Si nada esperamos, dice, carecemos de sorpresas. Y lo que nos hace esperar es la dirección espontánea de nuestro pensamiento, determinado por la estructura de nuestro cerebro y los efectos de nuestra experiencia*". Santayana cifra en la dirección espontánea del cerebro la explicación sobre lo que "nos hace esperar". Ese enigmático "nos hace esperar" requiere una aclaración. El "nos" se refiere como escribe él mismo un poco antes de la cita a "*aquellas mentes que inquietan y juzgan de la validez de las respuestas*", a aquellos que utilizan el intelecto para comprender, para conocer, por diferentes vías y de diferentes maneras el mundo "*en que vivimos y del cuál no somos independientes*". Los que "nos hace esperar" se explica a partir de este comentario: lo que nos hace esperar es la pasión, el anhelo de conocimiento en el mundo y sobre el mundo, cuando accedemos a su interpretación.

En el pensamiento sobre el mundo y las cosas, la intuición es "posesión aparente de las cosas" -las analogías discursivas esenciales son patentes entre Husserl y Santayana aquí-; sin ella no sólo no podríamos inteligir, tampoco sentir, creer, imaginar, observar semejanzas y conjunciones, movimientos, percibir. De ahí que entendida la existencia como proceso, no haya forma más intensa que ella.

En el conocimiento científico y el conocimiento artístico, en los nexos existentes históricamente ¹⁸ entre ambos, las intuiciones han sido,- como momentos reflexivos del espíritu

¹⁸ Para Max Weber (1978:204-205) el experimento racional es un hallazgo del Renacimiento. Dice "la elevación del experimento como tal a principio de la investigación es, sin embargo, obra del Renacimiento. Los pioneros de esta nueva senda son los primeros grandes artistas modernos, Leonardo y sus pares, pero sobre todo y muy caracterizadamente los músicos experimentales del Siglo XVI, con su clavicordio de pruebas" "Para los artistas experimentales del tipo Leonardo y de los innovadores musicales, la ciencia significaba el camino hacia el arte verdadero, que para ellos era también el de la verdadera naturaleza. Había que elevar el arte a la categoría de la ciencia y esto significaba sobre todo que, por su rango social y el sentido de su vida,

no objetuales-, claves en las experiencias racionales, en los actos de descubrimiento controlados, aunque Santayana precisara que "*la belleza es entre todas las cosas una experiencia; de todas ellas es la que menos exige ser explicada*" (1968:199). La belleza, un término asociado a la experiencia estética de forma habitual, tanto para quien la crea como para quien la contempla, es en efecto una experiencia inconcebible sin la intuición en los procesos de creación en los "cuales participa simpáticamente". Las formas del conocimiento intuitivo-artístico son complejas y diversas. Escapan a las mediciones y observaciones cuantitativas. De ellas, sólo conocemos sus efectos. A menudo, a no ser que lo expliquen los actores (los artistas) a través de sus documentos personales o puedan ser analizadas e interpretadas por los expertos, son imposibles de localizar y relacionar. Sí, en cambio, podemos contrastar su uso como momento del espíritu ineludible en los procesos de creación y de forma específica mostrar como en el país de referencia la intuición es un momento habitualizado en las formas de conocimiento y ejecución artísticas dada la característica de vitalidad y dada la influencia de las estructuras del mundo de la vida en el conocimiento y la acción creativa americana. En ese sentido la intuición, en esta investigación, es un momento del espíritu definido por su vitalidad, pero ésta,- y el resto de las regularidades esenciales de carácter volitivo estudiadas-, son estructuras interactivas: tanto corresponden al terreno "tradicional" de la acción creativa (individual, el campo del "yo") cuanto colectiva (la sociedad, el "otro generalizado" en la terminología de Mead).

Sin la intuición no podríamos hacernos preguntas y observar el mundo. Los artistas se hacen preguntas. Los científicos también. Sus preguntas contienen elementos intuitivos implícitos

el artista tenía que ser equiparado con el doctor. Esta es la ambición que yace en el fondo del Tratado de Pintura de Leonardo".

Las relaciones que establece Weber sobre un hito histórico de analogías y correspondencias entre el conocimiento científico y el conocimiento artístico pone de manifiesto que la acción creativa, espontánea, intuitiva, basada en la experiencia no equivale a búsqueda de significados por la vía caótica del sin sentido. En la realidad social, el conocimiento histórico acumulado sobre las artes, la memoria histórica de las mismas, entre las que figura el experimento racional, conforme al planteamiento de Weber, indica que la acción creativa es una acción racional, aunque su apariencia sea irracional en ocasiones, -como es característico del espíritu y el gusto modernos (tras el romanticismo)-, o controlada, con unos fines expresivos concretos (aunque estos se basen en experiencias de conciencia o identidad nuevas).....

que se desarrollan o pierden en el vacío (de los individuos, colectivo), o simplemente, las respuestas no están al alcance de quien las formula porque rebasan los límites del conocimiento existente. Hacerse preguntas, observar el mundo, transferir emociones, imágenes, creencias, existir, vivir, crear, son términos habituales del conocimiento artístico. En los EE.UU. ésta forma de conocimiento (intuitivo) es, por su característica de vitalidad, una regularidad socializada, común, compartida: forma parte de la tradición y estructura histórica del conocimiento y carácter de dicha civilización como veremos en los capítulos 12,13,14 y 15.

La intuición abarca las cosas, la experiencia es acumulativa. Para los objetivos de esta exploración en particular y para la noción de experiencia en arte y su significado contemporáneo en las ciencias sociales -máxime para hablar del sentido de la experiencia en las artes de los EE.UU. de América de este siglo- es imprescindible recurrir junto a Husserl y Santayana, a John Dewey.

El pensamiento de Dewey es otro de los soportes teóricos fundamentales de esta investigación. En varias obras, pero sobre todo en El Arte como experiencia, Dewey sistematiza su pensamiento sobre la experiencia y su importancia en los procesos artísticos. Pero antes de indicar los desarrollos de Dewey sobre algunos aspectos relacionados con el objeto de esta tesis contenidos en dicha obra, es pertinente esbozar sus ideas generales sobre el sentido contemporáneo del término experiencia extraídas de una de las obras donde Dewey precisa de forma sistematizada su pensamiento al respecto.

En La reconstrucción de la Filosofía (Dewey, 1986) expone cuatro ideas clave:

- 1) "Si hoy resulta posible tener un concepto distinto de la experiencia, es precisamente porque la calidad de la experiencia que hoy puede ser vivida ha sufrido un cambio social e intelectual profundo que la diferencia de los tiempos antiguos". (pg. 105)
- 2) "El ser viviente padece, sufre las consecuencias de su propio obrar. Esta íntima conexión entre el obrar y el sufrir o padecer es lo que llamamos experiencia". (pg. 110)
- 3) "El conocimiento no es un algo aislado y cerrado dentro de sí mismo, sino que es algo que

forma parte del proceso mediante el cual se sostiene y se desenvuelve la vida". (pg. 111)

4) "La experiencia encierra dentro de sí mismo los principios de conexión y de organización.

Nada pierden estos principios con que sean vitales y prácticos en lugar de ser epistemológicos". (pg. 114)

El pensamiento de Dewey sobre la experiencia desarrollada en la obra citada destaca cuatro aspectos esenciales: el cambio social e intelectual de la experiencia vital contemporánea, la conexión entre la acción y el sufrir/padecer (el núcleo constituyente de la experiencia), la ligazón entre conocimiento y vida y la atribución a la experiencia de principios organizativos basados en vivencias y/o situaciones vitales más que lógico-científicas. Este grupo de ideas son desarrolladas por Dewey en un contexto psicosocial que se fundamenta en lo que Mannheim (1974) denomina personalidad democrática, uno de los elementos determinantes y estructurantes de la sociedad y la cultura americana. En cualquier caso la diversidad étnica y cultural de la civilización americana -el tópico del crisol civilizatorio que EE.UU. supone- es el referente histórico del pensamiento de Dewey acerca de la "calidad de la experiencia que hoy puede ser vivida". Para Dewey la experiencia en las democracias modernas, es un proceso directamente relacionado con la naturaleza activa del hombre. Pero, sin embargo, no defiende un ciego activismo basado en el impulso irracional, en la espontaneidad sin fines. Considera, por el contrario, que la naturaleza de los actos, su validez y sentido como tales en la sociedad se sustentan en atención a los fines de los mismos: son su forma y significado como ha señalado en el análisis crítico-valorativo de la obra de Dewey Renato Tisato (Geymonat, 1984:60). Tisato indica que "*nada está más alejado del auténtico pensamiento de Dewey que identificar fatalmente vida con espontaneidad*". En puridad, su interpretación de la acción -además del carácter natural de dicha distinción humana-, resalta la novedad que supone para el sujeto que vive en las sociedades democráticas avanzadas, el hecho de conocer nuevos procesos en los cuales el conocimiento y la experiencia vivida se funden con las intenciones y decisiones de los actores.

Dewey desarrolla una línea de reflexión específica, entre otras, centrada en los procesos de

creación imaginativos, artísticos, como experiencias. Las obras de arte, constituyen una acción relacionada con la experiencia vivida por el autor en un medio común, compartido: Experiencia individual y experiencia común serían de este modo campos en interacción, sin fronteras sensibles. La importancia de este supuesto central para las artes desarrolladas en los EE.UU. ha sido decisivo. Simón Marchán (1982:147) ha indicado la crucial influencia que el pensamiento de Dewey ejerció sobre los pintores de acción y los expresionistas abstractos americanos, la primera tendencia-estilo-escuela-movimiento pictórico universal nacido en dicho país. En los capítulos 12, 13, 14 y 15, analizo el sentido y los usos del termino "experiencia" por los diferentes grupos y movimientos culturales,- una de las regularidades de la interacción artística-, en tanto que factor activo reconocido por los artistas durante el proceso de creación.

Las ideas de Dewey (1949) esbozadas en tan fundamental obra (El Arte como experiencia), desde el punto de vista de las conexiones conocimiento/arte/sociedad en los EE.UU., no pueden ser desarrolladas en toda su extensión aquí. Sin embargo, y dada su importancia para el objeto de esta investigación, expondré a continuación los diecinueve asertos más decisivos para los fines de ésta, a mi entender.

- 1) "A causa de los cambios en las condiciones industriales, el artista se ha puesto al lado de las corrientes principales del interés activo Resulta de aquí un peculiar "individualismo" estético. Los artistas encuentran pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado de "autoexpresión". A fin de no participar en las tendencias de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta la excentricidad". (pg. 10-11)
- 2) "Hay que indicar que las teorías que aíslan el arte y su apreciación colocándolos en un reino que les es propio, desconectados de otros modos de experiencia, no son inherentes al tema, sino que aparecen a causa de condiciones específicas extrañas". (pg. 11)
- 3) "Las implicaciones de las afirmaciones hechas pueden ser útiles para definir la naturaleza del problema: Recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos

normales de vida". (pg. 12)

- 4) "En suma, el arte, en su forma, une la relación misma de hacer y de padecer, la energía que va y viene, lo que hace que una experiencia sea una experiencia". (pg. 45)
- 5) "Las obras de arte no alejadas de la vida común, completamente gozadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada". (pg. 72)
- 6) "El material de que se compone una obra de arte, pertenece al mundo común más bien que al yo, pero, sin embargo, hay autoexpresión en el arte porque el yo asimila ese material, de un modo característico, para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un objeto nuevo". (pg. 96)
- 7) "Una relación social es un asunto de afectos y obligaciones, de trato, de generación, influencia y modificación mutua. En este sentido se debe entender "relación" cuando se usa para definir la forma en el arte". (pg. 120)
- 8) "Aquellos que conocen su obra como la demostración de una tesis preconcebida pueden tener la alegría del éxito egoísta, pero no la del cumplimiento de una experiencia por la experiencia misma. En este último caso aprenden por su obra, a medida que ésta marcha, a ver y sentir lo que no formaba parte de su plan y propósito originales". (pg. 124)
- 9) "La distinción del fondo cualitativo de la experiencia y del medio especial a través del cual se proyectan en ella distintos significados y valores, nos pone en presencia de algo común a la sustancia de las artes". (pg. 181)
- 10) "Una experiencia es un producto, casi se debía decir, un subproducto de una interacción continua y acumulativa de un yo orgánico con el mundo". (pg. 195)
- 11) "Cada arte comunica porque expresa. Nos permite participar vivida y hondamente en significados a los que eramos sordos o a los que sólo oímos dejando seguir su tránsito hacia la acción franca. Porque la comunicación no consiste en anunciar cosas, aun cuando se digan con el énfasis de una gran sonoridad. La comunicación es el proceso creador de participaciones que hace común lo que era aislado y singular; y parte del milagro que realiza es que al comunicarse, la transmisión del significado da cuerpo y

definición a la experiencia, tanto del que expresa como de todos aquellos que escuchan.

El hombre se asocia de muchas maneras. Pero la única forma de asociación verdaderamente autónoma, que no es una función gregaria para calentarse y protegerse, o un mero disfraz de la eficacia en la acción externa es la participación con significados y bienes que se realizan por la comunicación. Las expresiones que constituyen el arte son comunicación en su forma pura e inmaculada. El arte rompe barreras que dividen a los seres humanos impermeables a la asociación ordinaria". (pg. 216-217)

- 12) "Porque la única forma distintiva de la experiencia estética es exactamente el hecho de que no existe en sí tal distinción del yo y el objeto, puesto que es estético en el grado que el organismo y el ambiente cooperan para instituir una experiencia en que los dos se integran tan plenamente que desaparecen". (pg. 221)
- 13) "No es la ausencia de deseo y pensamiento, sino su completa incorporación en la experiencia perceptiva, lo que caracteriza a la estética como distintiva de experiencias que son especialmente "intelectuales" y "prácticas". (pg. 225)
- 14) "El "mundo" es en mucho para nosotros una carga o una distracción. No vivimos suficientemente para sentir el golpe de los sentidos, ni aun para que nos mueva el pensamiento. Nos oprimen nuestras circunstancias o somos insensibles a ellas. Aceptar como normal esta clase de experiencias es la causa principal de aceptar la idea de que el arte suprime las separaciones inherentes de la experiencia ordinaria". (pg. 131)
- 15) "El uso de la palabra "mente" da una idea mucho más verdaderamente científica y filosófica de los hechos efectivos que su expresión técnica. Porque en su uso no técnico, "mente" denota toda especie y variedad de intereses y preocupaciones por las cosas: prácticas, intelectuales y emocionales. Nunca denota nada autosuficiente, aislado del mundo de personas y cosas, sino que siempre se usa respecto a situaciones, acontecimientos, objetos, personas y grupos". (pg. 233-234)
- 16) "La experiencia estética es una manifestación, un registro y celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la

cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan". (pg. 288)

- 17) "La instrucción en las artes de la vida es algo distinto a transmitir información sobre ellas. Es una cuestión de comunicación y participación en los valores de la vida por medio de la imaginación, y las obras de arte son los medios más íntimos y enérgicos de ayudar a los individuos a participar en las artes de vivir". (pg. 297)
- 18) "El arte es un modo de predicción que no se encuentra en planos y estadísticas y que insinúa posibilidades de relaciones humanas que no se encuentran en reglas y preceptos, admoniciones y administraciones". (pg. 308)
- 19) "¿Quién puede prever lo que sucederá cuando la visión experimental se haya aclimatado completamente en una cultura común?" (pg. 300)

El conjunto de proposiciones extraídas de la obra de Dewey constituyen una fundamental contribución teórica a las implicaciones de los procesos de creación con la experiencia común y el conjunto de vivencias acumuladas por el "yo" en contacto con un mundo-ambiente, la sociedad.

Dewey resalta la reacción individualista excéntrica de los artistas hacia las nuevas condiciones productivas características de las sociedades industriales. H.G. Gadamer ¹⁹, entre otras voces autorizadas, se hará eco casi cincuenta años después de esta variable cualitativa del arte y la cultura del S. XX. Excentricidad, empero, no equivale en el discurso de Dewey, ni en el de Gadamer, a actitud estralafaria o "rara posición vital", aunque tales connotaciones (de excentricidad) estén asociadas a ella en el lenguaje cotidiano. Ambos se refieren sobre todo al singular énfasis de la actividad individual, a la exacerbada insistencia en la autoexpresión, y, por ello, a un distanciamiento radical de todo centro decisional que no sea el que emana del yo, de la experiencia individual y de los procesos de la acción social, del mundo común

¹⁹ "La excentricidad hasta el límite de lo incomprensible es la única ley bajo la cual la fuerza creadora del arte puede realizarse en una época como la nuestra". (Gadamer, 1990:83)

que habita el artista, constitutivo de su experiencia estética y de las obras que realiza, significativos de una vida colectiva unificada, de la vida cotidiana.

La materia de las obras de arte del período investigado,- marcado por la transición histórica de la sociedad industrial a la sociedad post-industrial ²⁰ y el tránsito del modernismo al postmodernismo ²¹-, pertenece según el esquema de Dewey al mundo común: significados, intenciones, actitudes, formas, situaciones, circunstancias varias, son entresacadas de experiencias activas colectivas, comunes al conjunto de individuos, que unos grupos sociales específicos de gran peso cuantitativo ²² y cualitativo en la sociedad contemporánea,- los grupos artísticos-, simbolizan, utilizando para ello las reglas de procedimiento tradicionales -entendiendo por tal el conjunto de contribuciones históricas, antiguas y modernas, técnico-instrumentales y cognitivas-, desarrolladas por la peculiar forma de conocimiento que han creado los artistas. Este aspecto constituye uno de los referentes continuos de la observación y análisis documental practicado (capítulos 10,11,12,13,14,15) en esta investigación.

Las mutuas modificaciones entre la acción creativa del artista y su experiencia compartida en el mundo común, constituyen la base que cimenta el sentido de la relación social entre los grupos de artistas y el resto de los grupos sociales: Un conjunto indeterminado y multiforme de relaciones interindividuales cuyos rasgos son la reciprocidad cotidiana y el uso colectivo

²⁰ Para D.Bell (1976:397), el lustro posterior a la finalización de la segunda guerra mundial "ha producido una nueva conciencia sobre el tiempo y el cambio social. Se podría decir con razón que los años 1945-1950 fueron, simbólicamente, los años del nacimiento de la sociedad postindustrial".

²¹ Según Fr.Jameson (1991:13) la transición del modernismo al postmodernismo tiene lugar entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Jameson indica que las teorías de la postmodernidad guardan correspondencias claras con las generalizaciones de D. Bell. Cuando se habla de sociedad de masas y de consumo, de sociedad de la información y el conocimiento, de sociedad electrónica, y de sociedad post-industrial, hablamos de diversos modelos teóricos empleados para designar y denominar los cambios sociales y económicos que se inician justo en la mediana del siglo. Tales conceptualizaciones así como la decadencia del modernismo y la emergencia del postmodernismo es el contexto histórico sociológico cultural de esta investigación. Analizamos relaciones entre procesos intersubjetivos situados entre esas coordenadas generales.

²² Suzi Gublik (1987:13) descubre un dato revelador: el sistema educativo americano produce cada cinco años tantos artistas graduados como gente había en la Florencia del S. XV.

de sus realizaciones.

Dewey sistematiza, también, una regularidad compatible e inherente a los procesos de experiencia y acción que protagonizan los grupos y movimientos artísticos: la espontaneidad. Considera que los artistas que desean cumplimentar una experiencia por la experiencia misma "*aprenden por su obra, a medida que ésta marcha, a ver y sentir lo que no formaba parte de su plan y propósito originales*".

La idoneidad del pensamiento de Dewey para investigar y analizar procesos comparados de regularidades históricas artísticas (en las cuales los modos de ver y sentir se entremezclan con los modos colectivos de comportamiento y acción social) alcanzan en esa proposición uno de sus más destacados cenits: los actos de creación contemporáneos, en la medida que están afectados por las complejas relaciones sociales modernas,- soportadas a su vez por los valores de la personalidad democrática (libertad como respuesta a la crisis de identidad del sujeto)-, se desarrollan en proceso; no existe un plan preconcebido que es ejecutado según un modelo previo y calculado. Una realización artística exige improvisación, crear de forma instantánea, resolver espontáneamente aspectos de la obra, sino la obra misma, utilizando para ello diferentes elementos e instrumentos que pueden ser resultado tanto de decisiones aleatorias como de aplicaciones procedentes de la formación y conocimiento individual acumulado, de experiencias vividas adaptables y fértiles para el objeto y fin de la obra en proceso de creación (work in progress). También, los creadores contemporáneos padecen y experimentan procesos de inspiración característicos de situaciones límite del sujeto (tentativas de suicidio, crisis emocionales/afectivas, fracasos, frustraciones, estados alterados de la conciencia - efectos de las drogas en la creación, etc. etc.) y momentos creativos producidos por acontecimientos propios de la vida cotidiana moderna urbana (múltiples signos y símbolos publicitario-comunicativos, escenas cotidianas de victimización). De igual manera, las situaciones creativas derivánse de los lazos ordinarios existentes entre las instituciones/agentes de socialización básicos (familia, instituciones educativas, ámbitos de trabajo y ocio, acción política, asociaciones sectoriales y otros) y los artistas, aspecto éste de primordial importancia

en la experiencia común y los procesos normales, cotidianos, en Estados Unidos, una nación donde la combinación de individualismo y asociacionismo caracteriza su estructura social y política, como Keller, Craig y Calhoun (1991:96) han señalado. Estos autores afirman (1991:96) que *"el individualismo no es exactamente un valor en nuestra sociedad; es también una condición social protegida por la ley"*. Se infiere de esta generalización que el individualismo es un valor tradicional arraigado en las instituciones y la mentalidad colectiva norteamericana, siendo el asociacionismo un efecto de la autoconciencia civil de los individuos. En este sentido, el detective, el vaquero, el jazzman, el pintor de acción, el escritor beat,- entre otros prototipos-, son figuras simbólicas representativas del individualismo norteamericano. Estas figuras, el contexto intersubjetivo que compartieron y los objetos culturales que produjeron constituyen la materia documental de esta tesis desde el capítulo 10.

La improvisación como desdoblamiento y requerimiento de la espontaneidad, comporta un modo de aprendizaje a partir del proceso que experimenta el propio artista durante la realización-, la acción-, de la obra, según Dewey. Esta decisiva concepción influyó en la pintura de acción americana de la posguerra, fue una constante en los modos de realización de los directores de cine y de la producción fílmica en general; una forma de escribir, de afrontar el texto literario y en el jazz, un arte (el de la improvisación) que fundamenta la estética de dicha música.

En los capítulos 12,13,14 y 15, documento y analizo las relaciones entre la experiencia cotidiana de los artistas y el uso de métodos creativos basados en la espontaneidad y la improvisación.

Pero la acción creativa, individual, que procede del mundo común, que se desarrolla como un imprevisto proceso donde se producen conexiones e interacciones entre el yo y el ambiente social, expresa, comunica, significados; transmite a la comunidad símbolos y valores. Aunque la influencia del arte en la sociedad no es el objeto de esta tesis, es adecuado manifestar que entendido el arte como experiencia,- siendo ésta su regularidad estructurante primordial-, cualquier profundización sobre la capacidad de comunicación e identificación entre artistas

y público, sobre el poder de transmisión de ideas de los artistas de las formas citadas a la comunidad estadounidense, ha de partir de la concepción desarrollada por Dewey durante sus diez conferencias, dictadas entre el invierno y la primavera de 1931 en la Universidad de Harvard en Memoria de William James, recogidas después en forma de libro bajo el título de *Art as experience*. La inferencia básica de Dewey,- el arte es una experiencia activa imprevista en la que el "yo" participa del mundo común-, es valiosa en sumo grado en la medida que su percepción parece arrancada de la realidad social americana -en el período que las escribe, la Era del Jazz, ya existían datos patentes para esa formulación ²³-, constituyendo una de las aproximaciones filosóficas contemporáneas más profundas sobre la esencia del arte y el sentido de éste como "manifestación, registro y celebración de la vida de una civilización". La interrogación final que he seleccionado de *Art as Experience*,- con la que cerramos los párrafos-asertos básicos de Dewey expuestos con anterioridad-, plantea inquietantes aspectos científicos, sobre todo porque en una cultura común como la que se divisa, el arte quizás pueda ser un efectivo modo de experimentación y predicción de nuevas relaciones humanas y sociales.

Las ideas, conceptos y proposiciones de Husserl, Merleau-Ponty, Bergson, Santayana y Dewey expuestos y analizados, requieren ya una definición del concepto "arte" dado su sentido polisémico. Sobre el uso de este término común, seguimos a Bell ²⁴ quien, a su vez, sigue la definición de E. Cassirer de arte como "forma simbólica". En efecto, E. Cassirer (1975:162-163) considera al arte una forma simbólica (véase nota pie de página 1.). Cassirer

²³ Norman F. Cantor (1973:145-149) ha analizado algunas de las características de la rebeldía de la generación del jazz : La experiencia es algo personal; la vida exigía que se improvisara sin cesar; el arte fue para la Generación Perdida una forma de vida; la máquina, la producción y la cultura en masa, en tanto que aniquilaban el individualismo, la libertad y el arte, eran objetivos de la airada crítica de los creadores de aquel país; no existía una historia colectiva de la cual los hombres pudieran aprender algo; Greenwich Village (N.Y.) y París fueron los lugares de residencia de aquellos grupos artísticos que, a pesar de sus diferencias estilísticas, mantenían una actitud común, crítica, de rebeldía, hacia los patrones culturales de la clase media y los valores del puritanismo democrático.

²⁴ Bell (1977:25) usa el pensamiento sobre la cultura de E. Cassirer para diferenciar tal término de su sentido antropológico y de su significación, como equivalencia, de ideas refinadas fundamentales para el autoperfeccionamiento individual (la interpretación de Matthew Arnold).

(1975:162-163) distingue en el arte "*una forma de representación que persigue simplemente la plasmación del contenido intuitivo sensible y otra que se sirve de medios de expresión alegórico-simbólicos*".

Para Cassirer las impresiones del exterior que reciben los artistas no son meros impactos físicos. Dichas impresiones son remodeladas, a través de la expresión, por la acción libre, consciente y subjetiva del artista, que así se enfrenta al mundo objetivo. Si la manera de apropiación y expresión de dichas impresiones constituyen el campo de la subjetividad del artista, el estilo²⁵ es la expresión espontánea más alta de la objetividad del espíritu artístico, según Cassirer (1975:170). H.G. Gadamer (1991:84-85) completa la visión de Cassirer afirmando que "*lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado*". Gadamer, se sirve de una expresión técnica de la lengua griega ("*tessera hospitalis*") para acotar el significado originario de la palabra símbolo. Aclara (1991:85) que la equivalencia lo simbólico representa el significado quiere decir "*que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital*". La experiencia de lo simbólico en el arte es pues un proceso de comprensión y aprehensión de la realidad objetiva por el sujeto: el otro, los demás, el mundo que está fuera del artista, las interacciones entre el individuo y la sociedad, las relaciones sociales intersubjetivas, son diferentes juegos de lenguaje disciplinares utilizados para designar, desde el punto de vista de nuestra investigación, las interdependencias entre las acciones individuales y las acciones colectivas, entre las dimensiones subjetiva y objetiva de la acción. Como afirmara A. Schutz (Ryan, 1976:329) "*todas las ciencias sociales son contextos significativos objetivos de contextos significativos subjetivos*".

Esta investigación se propone observar las articulaciones existentes entre ambos niveles analizando la influencia de las situaciones de interacción cara a cara sobre una de las actividades significativas subjetivas míticas de la sociedad humana desde el comienzo de su aventura hasta nuestros días en un período representativo de la cultura del S. XX (1940-1963) y en el

²⁵ Sigo en esta investigación la definición de E.H.Gombrich: "Se llama estilo a cualquier modo característico -y, por tanto, reconocible-, de realizar un acto o de producir un objeto, o a la forma en que el acto o el objeto debe de producirse". (Gombrich, 1979:497)

país-civilización que mejor le simboliza: Los EE.UU. de América. Observación y análisis, por tanto, de las correspondencias regulares (experiencia, acción y espontaneidad) entre la acción creativa, individual, subjetiva y la vida cotidiana como contexto objetivo integrador y reglador de la producción de los grupos y movimientos artísticos, como marcos, -la vida cotidiana y las artes-, donde pueden "verse", en el sentido husserliano expresado, las pautas de los grandes procesos estructurales del país en ese período: sociedad de masas/fin de las ideologías/sociedad post-industrial/ movimientos sociales.

La perspectiva microsociológica histórica, o sociológica histórico-cualitativa, permite una comprensión más "visible" de los sistemas sociales, porque la interacción cara a cara, como principal forma de relación recíproca de la acción y la experiencia común, de la realidad social que construye la vida cotidiana, es *"la base principal de todas las formas de organización social"* (Giddins, 1991:148). La vida cotidiana de los actores sociales denominados artistas en el marco civilizatorio escogido, se caracteriza, como el conjunto de las relaciones intersubjetivas posibles, por las relaciones cara a cara que establecen los componentes de los grupos artísticos entre sí y con otros individuos y grupos con los cuales comparten experiencias vitales, situaciones y encuentros, en contextos y escenarios concretos. Estas experiencias se producen en contextos cotidianos caracterizados por la acción espontánea de los actores, influyendo las situaciones correspondientes en los esquemas cognitivos y perceptivos, en los métodos de creación también, de los artistas, y por tanto en sus obras. Esto es lo que trato de probar a partir del capítulo diez.

Este supuesto a corroborar revela asimismo un rasgo significativo sobre la organización del conocimiento y sus características en la sociedad del período investigado. Ello presupone una tradición histórico cultural y una relación entre el conocimiento y la organización social basada en el reconocimiento colectivo de los diversos significados que recubren y encubren los términos experiencia, acción y espontaneidad.

VI.II. TEORIA SOCIOLOGICA

En este apartado desarrollo los conceptos básicos provenientes de la teoría sociológica clásica y contemporánea que constituyen el núcleo teórico de esta investigación. Sin la pretensión de realizar una valoración histórico-crítica de los conceptos aquí conjugados (vida cotidiana, acción, experiencia, espontaneidad, arte), expongo aquellas ideas fundamentales que sustentan la estructura reflexiva elegida, para enmarcar el *modus operandi* de los razonamientos ulteriores (operamos de igual modo en el apartado dedicado a la exposición del soporte teórico-metodológico empleado).

Procedo, pues, en este apartado al esbozo del conjunto de nociones de teoría social que sedimentan el enfoque epistemológico de esta investigación.

En primer lugar, tratándose de una exploración sobre las correspondencias entre procesos de acción social y procesos creativos, es preciso, desde el punto de vista de la genealogía del saber sociológico, recordar las esenciales contribuciones que sobre la acción recíproca y las relaciones sociales establecieron tanto G. Simmel como M. Weber en la medida que en esta tesis defiende la idea general de que en el período indicado (1940-1964) las regularidades experiencia, acción e improvisación constituyen mecanismos ordinarios característicos del mundo de la vida cotidiana de dicha nación que según A. Schutz (1974:198) "*significará el mundo intersubjetivo que existía mucho antes de nuestro nacimiento, experimentado e interpretado por otros, nuestros predecesores, como un mundo organizado. Ahora está dado a nuestra experiencia e interpretación. Toda interpretación de este mundo se basa en un acervo de experiencias anteriores de él, nuestras propias experiencias y las que nos han transmitido nuestros padres y maestros, que funcionan como un esquema de referencia en la forma de conocimiento a mano*". Ese mundo del que provenimos y ahora interpretamos y compartimos implica reciprocidad social temporal, histórica.

G. Simmel (1986:15) define el concepto de acción recíproca del siguiente modo: "*La sociedad existe allí donde varios individuos entran en acción recíproca. Esta acción recíproca se produce siempre por determinados instintos o para determinados fines. Instintos eróticos, religiosos, o simplemente sociales, fines de defensa o de ataque, de juego o adquisición, de ayuda o enseñanza, e infinitos otros, hacen que el hombre se ponga*

en convivencia, en acción conjunta, en correlación de circunstancias con otros hombres; es decir que ejerza influencias sobre ellos y a su vez los reciba de ellos" (1986:15-16). Para Simmel las formas de acción recíproca y/o socialización requieren, para serlo, formas determinadas de cooperación y colaboración entre los individuos, formas unitarias, sociales, en las cuales los hombres realizan intereses comunes. Simmel agrega que la socialización coloca al individuo en una doble situación *"la de estar en ella comprendido y al propio tiempo encontrarse en frente de ella; la de ser miembro de un organismo y al propio tiempo de un todo orgánico cerrado, un ser para la sociedad y un ser para sí mismo"* (1986:51).

Para el filósofo y sociólogo berlinés la acción recíproca ha de entenderse como una situación en la que el individuo es al mismo tiempo "un ser para sí mismo" y "un ser para la sociedad". Esta doble condición del individuo como ser para sí y ser para la sociedad nos sitúa ante una singularidad del pensamiento de Simmel: Esta doble condición articula la unidad o socialización entre un individuo y otro(s) individuo(s); la acción recíproca, motivada por y para -es decir, producida por determinados instintos o para determinados fines-, no es, por tanto, en el pensamiento de Simmel una maquinaria de relación social invisible ni una macro-estructura inasible.

Particular importancia tiene esta consideración en la sociología de la cultura y de las artes, ya que, siendo Simmel uno de los sociólogos clásicos que se ocuparon de los fenómenos estéticos, culturales y artísticos, ello nos permite relacionar esa noción axial de su pensamiento con otros ámbitos, como los citados, en los que intervino. En su texto sobre la personalidad artística de Rodin, dice a propósito del arte moderno y su relación con el realismo que *"la mayor movilidad de la vida real se pone de manifiesto no sólo en la mayor movilidad del arte, sino que ambos, el estilo de la vida y del arte coetáneo a ella, arrancan de la misma raíz profunda. No es sólo que el arte refleja un mundo más dinámico, sino también que el espejo mismo en que se refleja este mundo se ha hecho más movido"* (1988:169). Para esta investigación esta es una idea cardinal ya que pretendo demostrar que una materialización histórica-concreta de ese pensamiento tiene lugar, en las formas artísticas y la vida cotidiana de los EE.UU. de América en el período investigado: La

influencia de la vida cotidiana en la acción de los grupos artísticos se debe al tipo dinámico de reciprocidad que la significa en el período histórico sociológico explorado.

Max Weber, sin embargo, no estructuró sus intuiciones y pensamientos sobre el arte como fenómeno cultural. J. Freud (1967:239) afirma que dejó incompleta una teoría sobre las artes a pesar de escribir un notable texto sobre la Sociología de la Música. Sin embargo, en una investigación sociológica donde aparece el término acción, es un ejercicio iconoclasta gratuito, obviar su nombre, aunque tal hecho constituya un ritual común.

Para la sociología basada en la comprensión (Verstehen) que inaugurara y el método de la "interpretación subjetiva de sentido" que defendiera, los conceptos de acción y de acción social, constituyen su epicentro nodal. Para Weber sólo es acción aquella "acción con sentido propio dirigida a la acción de otros". La acción, como toda acción, puede ser "*racional con arreglo a fines, racional con arreglo a valores, afectiva y tradicional*" Por relación social "*debe entenderse una conducta plural ... que por el sentido que encierra, se presenta como recíprocamente referida, orientándose por esa reciprocidad*" ... "*una relación social (lo mismo si es de "comunidad" como de "sociedad") se llama abierta al exterior cuando y en la medida en que la participación en la acción social recíproca que, según su sentido la constituye no se encuentra negada por los ordenamientos que rigen esa relación a nadie que lo pretenda y esté en situación real de poder tomar parte en ella*" (1979:18-43).

Las interpretaciones de Simmel y Weber se cruzan con respecto a la definición esencial de la acción como relación recíproca. Empero, Weber acentúa el concepto del sentido de la acción, de su significación social.

Para nuestro propósito es preciso definir la relación entre acción y sentido, ya que, para explicar la naturaleza y sentido sociocultural de las regularidades citadas en la cultura americana (1940-1964),- en la medida que refutamos la concepción historicista/materialista e historicista/ idealista,- entender la historia de la cultura como un proceso puramente espiritual determinado por la lógica del sentido-, es necesario destacar aquella observación fuerte expresada por Max Scheler (1935:10) acerca de la libre irrupción de las personas "protagonistas" en la acción social, especialmente en los procesos de acción culturales. Dice

M. Scheler que *"sin la fuerza selectivo-negativa de las relaciones reales y sin la libre causalidad volitiva de las personas 'protagonistas' -aún cuando esta libertad sólo pueda referirse al "sí" o al "sí no" de la acción, nunca a la cuestión del qué, propia de la lógica del sentido-, no se seguiría absolutamente nada de los factores de determinación puramente espirituales, ni siquiera en el terreno de la cultura espiritual pura y purísima"*. Esta valoración de M. Scheler sobre *"sin la fuerza selectivo-negativa de las relaciones reales y sin la libre causalidad volitiva de las personas 'protagonistas'"* nos remite de forma directa a lo que es el núcleo de las regularidades examinadas (el sentido imprevisto de la acción y la experiencia) que como rasgo social, M. Scheler, G.H. Mead, K. Mannheim y A. Schutz, entre otros, han tratado, y que constituye el principio performativo central de la interacción social cotidiana como pauta cultural habitual en el país de referencia.

El primero de ellos dividió la sociología en dos tipos (sociología cultural y sociología real). La intención de una acción orientada hacia un fin ideal o hacia un fin real *"es el principio que distinguimos entre una sociología cultural y una sociología real"* (Scheler, 1935:5). El ámbito de estudio de la sociología cultural es la religión, la ciencia, el derecho, el arte ... La sociología real, por el contrario, se ocupa de aquellas actividades humanas motivadas por los impulsos. En el primer caso las metas, basadas en ideales, actúa de móvil orientativo. Scheler precisó (1935:6) sobre la distinción entre estos niveles que *"es un problema capital de la sociología el caracterizar tipológicamente en la dirección de estos dos polos un fenómeno condicionado sociológicamente y el determinar según ciertas reglas lo que en él esté condicionado por el despliegue espontáneo y autónomo del espíritu ... y lo que en él esté determinado por los factores reales de las "instituciones" correspondientes y de la causalidad propia de ellas, factores condicionados por "una estructura de impulsos"*. El discípulo de Simmel señala aquí que *"el despliegue espontáneo y autónomo del espíritu"* caracteriza a la sociología cultural, y por extensión,- es una inducción-, a la sociología de las artes.

Scheler (1935:16) rechaza *"las teorías, todas las teorías que sólo ven en la historia del hombre una acumulación de productos y obras, pero no una evolución y transformación de las facultades espirituales del hombre y en primer término del aparato subjetivo apriorístico de toda forma de pensar y valorar"*. En otra de sus obras, El Puesto del hombre en el Cosmos (1978:99) diferencia *"espíritu"* y *"vida"*, señalando que ambos principios están en el hombre en *"relación mutua"*: *"El espíritu idea la vida y la vida es la*

única que puede poner en actividad y realizar el espíritu, desde el más simple de sus actos hasta la ejecución de una de esas obras a que atribuimos valor y sentido espiritual", dice.

Max Scheler considera que un problema capital de la sociología cultural es determinar el despliegue espontáneo y autónomo del espíritu, un principio (el espíritu) en evolución y transformación como componente esencial de los procesos cooperativos donde el hombre desarrolla su acción. Aún siendo diferente de la vida, este principio está interconexionado con ésta ya que es ella la única que "*puede activar el espíritu*", estando ambos (principios) "*en relación mutua*": a las obras que atribuimos valor y sentido espiritual, a las obras de arte ligadas a la vida, Max Scheler las incluye dentro de los campos objetuales de la sociología cultural.

La formulación, sin embargo, de una teoría sobre el espíritu como fenómeno social, esencialmente, deviene con los filósofos y científicos sociales encasillados en las escuelas denominadas "pragmatismo" e "interaccionismo simbólico". El propio Scheler criticó la "exageración vitalista" propugnada por el pragmatismo angloamericano, aunque reconoció simultáneamente su "alto mérito" ²⁶.

G.H. Mead, al que Charles H. Morris, caracterizó como "el Walt Whitman del pensamiento", desarrolló en su obra "Espíritu, persona, sociedad" (1980) su concepción sobre la articulación de esas tres nociones creando una cosmovisión social, compartida con otros (especialmente J. Dewey y William James) de fundamental influencia en la definición relacional de dichas entidades, históricamente separadas sino opuestas en formulaciones filosóficas y sociológicas anteriores. Mead colaboró con Dewey en Michigan y Chicago. Su influencia en la Escuela que en la historia de la teoría sociológica porta el nombre de esta ciudad, fue decisiva (R. Park fue alumno, y amigo posteriormente, de Dewey y conoció a William James en Harvard; también recibió clases de Simmel en 1899).

²⁶ Scheler (1978:103) consideraba que las teorías de Pierce, W. James, Schiller y Nietzsche, que agrupaba como vitalistas, hacían de la categoría vida la categoría básica de la concepción total del hombre, y por tanto del espíritu, exagerando el alcance de la vida. Así explicaba, no obstante su alto mérito: El de haber dado a conocer que lo propiamente poderoso y creador en el hombre no es lo que llamamos el espíritu, ni las formas superiores de la conciencia, sino las oscuras, subconscientes, potencias impulsivas del alma; que "el destino del individuo, y el de los grupos humanos, depende sobre todo, de la continuidad de estos procesos y de sus correlatos imaginativos y simbólicos".

Mead (1982) consideró al espíritu como un principio humano compartido, a pesar de su instalación física (las funciones socio-biológicas del cerebro) en el organismo humano. Concibió al espíritu "*desarrollado dentro del proceso social, dentro de la matriz empírica de las interacciones sociales*" (1982:165): "*Debemos obtener, decía, una experiencia individual interior desde el punto de vista de los actos sociales que incluyen experiencias de individuos separados, en un contexto social en que interactúan dichos individuos*" (1982:165). Mead establece un marco de conjugación, toda vez que el espíritu está dentro de la matriz empírica de las interacciones sociales, entre la persona y la sociedad, definiendo un contexto elástico multirelacional entre la pauta social organizada que exhibe toda persona individual dentro de un marco social preciso y la perspectiva diferenciada, las distintas formas de expresión, que adopta la estructura constitutiva de cada uno, única con respecto a la estructura constitutiva del otro y de las otras personas (Mead, 1982:226).

Este clásico de la teoría sociológica resuelve que "*puede existir un contexto común, una experiencia común, sin que haya una comunidad de funciones*" (1982:335). Expresa Mead aquí una idea básica de ese variado y complejo círculo teórico-empírico (Pragmatismo, interaccionismo, Escuela de Chicago): un miembro de la comunidad no es necesariamente como otros individuos porque pueda identificarse con ellos.

Mead utiliza como ejemplo, de forma regular, en dicha obra la actitud del artista y la experiencia estética a propósito de los vínculos que relacionan los procesos espirituales, con las distintas fases de la persona (el "yo" y el "mí") y los procesos vitales sociales, expresión ésta que utiliza como cierre de uno de los epígrafes fundamentales para esta investigación (la creatividad social de la persona emergente)²⁷: "*El mí*", dice Mead, (1982:233)"*responde a las actitudes organizadas de los otros, que nosotros asumimos definidamente y que, en consecuencia, determinan nuestra*

²⁷ En uno de los fragmentos (1982:244) más apropiados para el objeto de esta investigación, Mead afirma: "incluso en las formas más modernas y más altamente evolucionadas de la civilización humana, el individuo, por original y creador que pueda ser en su pensamiento o conducta, siempre, y necesariamente, adopta una relación definida hacia la pauta general organizada de la experiencia y la actividad que se manifiesta en el proceso social vital en el que él se encuentra involucrado y que caracteriza a este proceso; y, además, en la estructura de su persona o personalidad refleja dicha pauta, de la cual su persona es, esencialmente, una expresión o corporización creadora. Ningún individuo tiene un espíritu que funcione simplemente en sí mismo, aislado del proceso social vital en el cual ha surgido o del cual ha emergido y en el que, en consecuencia, la pauta de la conducta social organizada ha quedado básicamente impresa".

conducta en la medida en que ella es de un carácter autoconsciente. Y bien el mí puede ser considerado como dador de la forma del yo. La novedad aparece en la acción del yo, pero la estructura, la forma de la persona, es convencional". Y cita, como modelo de su proposición, la actitud del artista moderno y su exigencia de lo no convencional como referente expresivo. Pruebas empíricas de los procesos sociales vitales de los artistas del período son aportadas en 12.6, 13.5, 14.7 y 15.

Otra perspectiva sobre esta trama lingüística con la que operamos (experiencia, acción, espontaneidad, vida, vida cotidiana, arte) relativa a la matriz teórico-sociológica de algunas regularidades sociales esenciales en la sedimentación de las relaciones entre la vida cotidiana y las artes de los EE.UU. de América en el período indicado, ha de corresponder necesariamente a K. Mannheim.

Este, en su comentario a la contribución de Mead, dice que el mérito del científico social norteamericano es *"haber señalado que la sociedad, con su red de relaciones, precede al individuo en la lógica y en la realidad en cuanto a la formación del ego"* (1974:288). Sin embargo, Mannheim se distancia de Mead al considerar que *"siempre hay algo más allá"* de la asunción de los papeles sociales y de las máscaras (en griego significa ésta palabra persona) que usamos en la vida social convencional: *"siempre hay desviaciones imprevisibles que se apartan de lo que se espera y estas desviaciones se transforman en la fuente de la singularidad y de la infinita variación"* (Mannheim, 1974:290). El autor de Ideología y Utopía diseña, según el supuesto expuesto con anterioridad, una opción sobre la equilibrada conjunción que ha de darse entre socialización e individualización: El personalismo democrático. Mannheim cree en una personalidad socializada adecuada a las exigencias del super-ego (una objetivación de este concepto freudiano que Mannheim utiliza con frecuencia, son como él señala (1974:255) las obras de arte), superadora de *"la importancia dada a la espontaneidad en la teoría liberal y democrática"* (1974:239), aunque reconoce que ambas teorías fueron las primeras en comprender y apoyar el interés social,- creativo -, cooperativo, de la individualidad. La teoría del personalismo democrático de Mannheim es una formulación (democrática) postutópica, una ideación pensada para un tipo de ser social *"militante y dotado por el gusto de la aventura y la exploración que no sea un fanático; un tipo afectivo cuyas emociones sean algo más que*

un conjunto de temores desplazados. Como asimismo creemos en la posibilidad de formar el juicio mediante la experiencia de la vida común, produciendo así una obediencia que no sea ciega, sino una devoción a ideales espontáneamente creídos". Este nuevo personalismo democrático diferirá del individualismo atomizado del período del "laissez-faire" ... (1966:76).

Mannheim pensaba que la juventud debiera de constituir uno de los componentes de vanguardia de una fuerza democrática "militante" de ese signo. Pero esta idea del personalismo democrático de Mannheim no es una maquinación mental que hace tabula rasa de la historia del pensamiento democrático y sus grandes realizaciones. En lo que aquí nos ocupa, dicho autor en un apartado titulado "Preparación para la espontaneidad" considera básico, y contribución irrenunciable del espíritu democrático *"la preparación y ejercicio del individuo de tal facultad con la finalidad de consolidar formas de vida más creativas que las basadas en la rutina o en la experiencia pasada"* (1974:258).

Llega al extremo Mannheim, lo cual es un pensamiento válido para describir y valorar las actitudes individualistas y cooperativas de los grupos y movimientos estilísticos analizados en esta investigación, de propiciar la idea que *"es parte de la visión democrática el que haya personas que naden contra la corriente y parte de la educación democrática el que entre ellas haya buenos modales"* (1974:259). El tipo biográfico de artista que analizamos en éste proyecto encaja en el modelo de personalidad democrática propuesto por Mannheim, un tipo de personalidad en-sí-mismada (internalized) sincera, insegura, extática,- un tipo de individuo que quiere ser él mismo-. Son estas las cualidades o características que emplea Mannheim (1963:338-339) para definir el tipo cultural moderno. Para este científico social *"el ideal de la personalidad, el deseo de conseguir una dignidad única como tal persona es específicamente moderno..... pues un hombre puede llegar a convertirse en una "persona" para los otros y los otros son personas para él"* (Mannheim, 1963:337).

EE.UU. es uno de los países fundamentales en la experimentación de este tipo cultural moderno. El mundo de las artes y la vida cotidiana explorados en esta investigación tiene por objeto explicitar los comportamientos creativos interactivos del personalismo democrático característico de sociedades avanzadas como EE.UU. El músico de jazz, el cineasta moderno,

el escritor de posguerra, el pintor de acción y/o expresionista abstracto son tipos culturales significativos de esa nueva personalidad cuyo objeto es la consecución de la dignidad, la realización individual, la identidad y el éxtasis, *"una forma de experiencia general universalmente compartida sólo en una cultura democratizada"* (Mannheim, 1963:332).

La visión de la facultad espontánea de la acción social, más específicamente, el papel de la espontaneidad en los fenómenos culturales (como el arte), desde la teoría sociológica, tiene en P. Sorokin un punto de referencia obligado. Soslayada a menudo su contribución en la reflexión teórica y la investigación empírica sociohistórica sobre fenómenos y procesos artísticos culturales,- probablemente por cuestiones de modas académicas, o por su adscripción a una "forma de organicismo idealista", hoy considerado desfasado o no-engagé-, Sorokin, según la interpretación que Don Martindale (1979:137) realiza de su obra, piensa que *"para que un sistema crezca, las ideas deben ser desarrolladas a medida que se intercambian en una interacción significativa"*. Esta es una idea coincidente, a pesar de las diferencias gnoseológicas existentes con las posiciones de los otros sociólogos citados, con el propósito de este apartado: establecer relaciones teóricas relativas al ámbito cognitivo de esta investigación (correspondencias entre la vida cotidiana y la producción creativa de los grupos artísticos). En efecto, Sorokin, en una de sus obras más importantes (en los siguientes apartados me referiré también a sus contribuciones metodológicas sobre la Sociología de la Cultura y de las Artes), *Dinámica Social y Cultura* (1962), construye un modelo teórico extraído de descripciones cualitativas y cuantitativas procedentes del análisis de los estilos artísticos en los últimos veinticinco siglos. Tan magno esfuerzo, cuya eficiencia y permanencia teórico-metodológica no puedo valorar ya que desborda el marco especializado de ésta investigación y sobre todo mi conocimiento al respecto, contiene aspectos concretos que, desde un punto de vista teórico, asumo y resumo:

- 1) La perspectiva de estudiar diversas formas artísticas (pintura, escultura, arquitectura, literatura, música) comparando sus características, sus regularidades y recurrencias históricas.

- 2) La pretensión de observar el ritmo de las corrientes, fluctuaciones y pulsaciones de los estilos y contrastar su sincronismo en las diferentes épocas y períodos. En cierto modo, prelude y/o prefigura (la perspectiva anteriormente indicada) uno de los objetivos de la Estética Comparada. Las investigaciones interartísticas y otras dimensiones o rasgos de la realidad social como la vida cotidiana, han de captar las regularidades, los mecanismos regulares que las fundamentan ya que éstas revelan elementos característicos de la estructura social y cultural de una época, período o indicción ²⁸ histórica. En otros términos, la comprensión y corroboración empírica de dichos procesos microsociológicos ha de realizarse tras la captación de las uniformidades que las conforman. En esta investigación, la experiencia, el sentido activo y la espontaneidad de los actores (artistas) son las regularidades articuladoras de los procesos de relación/creación observados y analizados a partir del capítulo 10.
- 3) Uno de los objetivos de Sorokim fue estudiar dichas corrientes, fluctuaciones y pulsaciones para descubrir algo en cuanto a «la espontánea autoregulación de los procesos sociales» y *"el carácter integrado o no integrado del arte en las culturas consideradas"* (1962:135). Consideraba que no existe una tendencia lineal organizadora de dichas recurrencias creativas y para él *"es válida la concepción de la irregularidad de los procesos socioculturales"* (1962:351). Creo adecuado presentar esta consideración ya que me sirve para aseverar que las regularidades detectadas en el período observado no tienen magnitud ni significatividad intemporal absoluta, aunque de acuerdo con el modelo teórico empleado, su existencia tiene sus marcos histórico culturales precedentes.
- 4) Sorokim trata de demostrar que el arte,- las artes-, del S. XIX y veinte, aunque con ritmos y desfases entre ellas, es en extremo visual (1962:180-184): Este clásico del pensamiento

²⁸ George Kubler (1988:165) indica que el término indicción es mejor, como módulo analítico referente a los períodos vitales de la biografía de los artistas y a las etapas críticas en la historia de las formas artísticas, que el de década, más convencional. Esta es tan corta que por lo general no corresponde a los cambios significativos de la vida de un artista. Estimando que la vida laboral de un artista es de 60 años correspondiente a sus cuatro períodos -preparación seguida por la madurez temprana, media, tardía-, cada uno de quince años, estos períodos se asemejan a la indicción del calendario romano.

sociológico destaca algunos rasgos del artista contemporáneo y del medio socio-cultural donde se desenvuelve y crea: Es individualista, profesional; existen a su alrededor múltiples estilos y escuelas; está vinculado a un mundo mercantil interprofesional complejo, especializado e industrial. Su arte es colosal y sus temas son las personas, los hechos, las visiones de lo común, la cotidianeidad urbana, la vida ordinaria; prolifera el desnudo, la presencia de la mujer, el sexo y el erotismo, abunda el patetismo, la emotividad, el dinamismo en la forma y el contenido de la producción creativa. Además están la fotografía, la televisión y el cine, últimos «productos» del visualismo sensual. Concluye Sorokim,(1962:184) "*nuestro mundo se va haciendo cada vez más Hollywood...*" "*Se busca un simple decoro de apariencias y publicidad, propaganda, exhibición, comportamiento visual objetivo, testimonios visuales, evidencia visual, el triunfo de la visualidad en todos los comportamientos de la cultura*" cinco décadas después de estar escritas estas páginas, parecen un modelo de análisis predictivo clásico en el sentido de irrepetible.

Para Sorokim el arte moderno y contemporáneo se vuelve cada vez más visualista y cotidiano-urbano desde el Impresionismo, coincidiendo en ésta apreciación con la ya clásica de M.Schaphiro ²⁹. Una de las variantes de esta investigación la constituye el análisis de la influencia de la escenografía y la vida colectiva cotidiana de las ciudades en la gestación de métodos espontáneos y activos,- basados en la experiencia intersubjetiva-, de creación. El expresionismo abstracto, el arte pop, géneros cinematográficos como el cine negro y la comedia, la novela y la poesía beat y el jazz,- entre otros estilos y formas artísticas examinadas-, serían fenómenos incomprensibles sin relacionarles con la ciudad moderna y su dimensión visual. Pero la referencia teórica central de esta investigación es la concepción

²⁹ Meyer Schaphiro (1979) sostiene que la vinculación entre las emergentes formas de la cultura de masas y el impresionismo es evidente, revelando una relación inicial, que proseguirá a lo largo del S. XX, entre la vida cotidiana y la práctica de los artistas. Los espectadores naturales y artificiales y los entretenimientos en general de la ciudad -escenarios urbanos, music hall, el teatro y el circo, carreras de caballos-, juegos, celebraciones y situaciones interpersonales (jugadores de cartas, fiestas, gente bebiendo o fumando) y objetos cotidianos (libros, instrumentos musicales) para el disfrute y la autoestimulación, constituyen elementos iconográficos preponderantes en el impresionismo y el post-impresionismo ... para Schaphiro el contexto estético y personal (e interpersonal) de la vida secularizada moderna condiciona el carácter formal del arte.

sobre la estructura social de los mundos de la vida cotidiana de A. Schutz.

Situación biográfica, espontaneidad, experiencia común, vida ordinaria, mundo de la vida cotidiana, experiencia, acción, relación intersubjetiva, improvisación, relaciones intersubjetivas, estructuras de sentido de la vida cotidiana, relación social cara a cara, mundo compartido, ámbitos finitos de sentido todas las anteriores estructuras conceptuales pertenecen al mundo científico construido por Alfred Schutz cuyo lenguaje formal y sentido hemos adoptado ya que dicho mundo contiene los requerimientos conceptuales esenciales para comprender y explicar las correspondencias entre las situaciones creativas y cotidianas que definen y comparten los grupos artísticos entre sí y con otros grupos sociales.

No es nuestro fin analizar, ni siquiera comentar, la obra de uno de los teóricos más complejos y sutiles que el pensamiento sociológico ha dado en el campo de la reflexión analítica sobre la experiencia social y su fundamento social intersubjetivo. A. Schutz construyó uno de los puentes más sólidos entre Max Weber, Husserl y la filosofía y la sociología americanas (el pragmatismo y el interaccionismo simbólico sobre todo).

Utilizo de su pensamiento aquellos elementos teóricos que me permiten construir un dispositivo provisto de sentido para orientar y explicar las evidencias que utilizo como pruebas empíricas y que me han de facilitar el acceso al conjunto de conclusiones razonadas que defiendo, el objeto de esta tesis.

Destaco catorce contenidos liminares de su obra:

- 1) Para Schutz y Luckman (1977) "el conocimiento común de la vida se realiza de múltiples formas con la situación del sujeto que vive la experiencia. El acervo del conocimiento sobre el mundo de la vida se estructura en torno a experiencias que tuvieron lugar y que por ser presentes, están vinculadas a situaciones. Toda experiencia presente se inserta en el fluir de vivencias, en una biografía. Experiencia y situación, pues, son definidas, según y por, el acervo de conocimiento" (1977:120).
- 2) "Todas las experiencias tienen una dimensión social así como también está «socializado» el ordenamiento temporal y espacial de mi experiencia" (1977:113).

- 3) "El curso de la vida es una serie de situaciones. En toda situación se me impone la estructura ontológica del mundo y la estructura de la experiencia subjetiva del mundo de la vida. Por ello la situación es limitada y comporta una huella biográfica; estoy en un mundo presupuesto que me precede y determina mi situación biográfica, la situación común que creo y comparto con los demás (nosotros)" (1977:122).
- 4) "Un actor en la vida cotidiana determina su conducta después de haber considerado varios cursos de acción posibles. Con el término «acción» designamos la conducta humana como proceso en curso que es ideado por el actor de antemano. Acto es la acción cumplida" (Schutz, 1974:86). Maurice Nathanson, en el prólogo de El Problema de la Realidad Social (Schutz, 1974:18), complementa esta definición indicando que las infinitas situaciones cotidianas, problemáticas y rutinarias, que el actor conoce y experimenta en la vida diaria, en el mundo presupuesto que determina mi-nuestra biografía, son percibidas según su experiencia aprehendida e interpretada, la cual sirve de base para su acción subsiguiente. Para afrontar determinados problemas, el acervo de conocimiento de un actor es más que suficiente; en otras situaciones tiene que "improvisar y extrapolar, pero aún la improvisación tiene lugar según lineamientos típicamente posibles y está limitada a las posibilidades imaginativas del sujeto" (Schutz, 1974:18).
- 5) "El campo de la experiencia cotidiana se estructura, en un momento determinado, en diversos dominios de significatividades y es precisamente el sistema de significatividades lo que determina qué se debe presuponer como típicamente igual (homogéneo) y qué como típicamente diferente (heterogéneo). Un sistema de significatividades y tipificación, tal y como existe en todo momento histórico, forma parte en sí mismo de la herencia social y, como tal, es transmitido a los miembros del endogrupo *(aquí Schutz parte, como reconoce, de la noción de usos tradicionales -folkways- de W.G. Summer)* en el proceso educacional" (Schutz, 1977:219).
- 6) "Mundo de la vida cotidiana significa el mundo intersubjetivo que existía antes de nuestro nacimiento, experimentado e interpretado por otros, nuestros predecesores

(1974:198) como un mundo organizado. Ahora está dado a nuestra experiencia e interpretación".

- 7) "El mundo de la vida cotidiana es el escenario y también el objeto de nuestras acciones e interacciones (1974:198). Como es obvio, las acciones son manifestaciones de la vida espontánea del hombre" (1974:199).
- 8) "Las experiencias subjetivamente provistas de sentido que emanan de nuestra vida espontánea recibirán el nombre de comportamiento" (1974:200).
- 9) "El término comportamiento se refiere a todo tipo de experiencias espontáneas subjetivamente provistas de sentido, sean las de la vida interior o las que se insertan en el mundo externo" (1974:200).
- 10) "El mundo de nuestras ejecuciones, de los movimientos corporales, de los objetos que se manipulan y las cosas que se manejan, y de los hombres, constituye la realidad específica de la vida cotidiana" (1974:210).
- 11) Schutz revisa el concepto de "múltiples subuniversos", desarrollado por W. James, liberándolo de su "encuadre psicologista" y creando una estructura conceptual que caracteriza su pensamiento, ámbitos finitos de sentido". *"Denominamos ámbitos finitos de sentido a un determinado conjunto de nuestras experiencias si todas muestran un estilo cognitivo específico y son -con respecto a este estilo-, no solo coherentes entre sí mismas, sino también compatibles unas con otras"* (1974:215).
- 12) "Un estilo cognitivo lo constituyen los siguientes rasgos, al menos: una epojé específica (la suspensión de nuestra creencia en la realidad del mundo), una forma predominante de espontaneidad, una forma específica de experiencia del sí mismo, una forma específica de socialidad y una perspectiva temporal específica" (1974:217).
- 13) "La vida cotidiana y el mundo del arte son ámbitos finitos de sentido, subuniversos, con su estilo cognitivo específico" (1974:215 y 217).
- 14) "En la estructura social del mundo de la vida cotidiana, la relación cara a cara es la estructura básica del mundo en que se desarrolla (la vida cotidiana)" (1974:208).

Aaron V. Cicourel (1982:281) en su disección analítica sobre los contenidos desarrollados por Schutz (1974) en *Símbolo, Realidad y Sociedad* (1974), dice, con relación a los ámbitos finitos de sentido Schutzianos que *"las realidades que trascienden la vida cotidiana (como el arte) no pueden entenderse sin referencia a la vida diaria"*. Cicourel estima que los ámbitos y subuniversos que van más allá de la vida cotidiana, que la penetran y dan sentido cultural, no pueden entenderse sin la presencia del conjunto de acciones e interacciones que constituyen la vida diaria de los individuos, de las relaciones situacionales de carácter intersubjetivo que construyen y socializan la experiencia y espontaneidad de las acciones de los actores. La visión formal de Schutz sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana participa de una idea fundamental, según la exposición de los supuestos de su teorización que adopto: La vida cotidiana, como escenario de la acción y marco de la interacción, es un ámbito finito de sentido compatible con otros subuniversos o ámbitos (el mundo del arte, en nuestra investigación), los cuales comportan experiencias compartidas, comunes, vivencias ordinarias -sedimentaciones intersubjetivas³⁰-, definidas por el acervo de conocimiento. Los bienes cognitivos colectivos determinan la experiencia subjetiva de los actores, su vida, su biografía, una secuencia de actos socialmente organizados por las relaciones que éstos establecen.

Pero Schutz, que tiene en cuenta en su concepción el lugar de la comunicación y el lenguaje en las relaciones intersubjetivas determinadas por escenarios (el de la vida cotidiana) y situaciones, da una importancia virtual a la relación cara a cara *"como estructura básica del mundo en que se desarrolla la vida cotidiana"* (1974:208), *"cuyas relaciones sociales se caracterizan por la reciprocidad de orientación"* (1977:43). Este autor (1977:208),- en uno de sus párrafos más expresivos sobre la dimensión demiúrgica de la relación cara a cara como aspecto estructurante de los procesos sociales señala que *"no sólo cada participante en la relación cara a cara comparte con el otro un presente*

³⁰ Por sedimentación subjetiva, (1986:91) y aquí lo aplicamos de ese modo, entienden P. Berger y Th. Luckman *"cuando varios individuos comparten una biografía común, cuyas experiencias se incorporan a un depósito común de conocimiento. La sedimentación intersubjetiva puede llamarse verdaderamente social solo cuando se ha objetivado en cualquier sistema de signos, o sea, cuando surge la posibilidad de objetivaciones reiteradas de las experiencias compartidas"*. El término sedimentación deriva de Husserl. A. Schutz fue el primero que le usó en un contexto sociológico.

vivido, sino que cada uno de ellos, con todas las manifestaciones de su vida espontánea, es también un elemento del ambiente del otro; ambos participan en un conjunto de experiencias comunes del mundo externo, en el cual pueden insertar los actos ejecutivos de cualquiera de ellos" (1974:208).

Para nuestra investigación esta idea,- en la medida que analizo contextos de actuación donde las relaciones cara a cara constituyeron el marco de múltiples actos creativos- , es esencial ya que precisa el ámbito común de relación, de compatibilidad-, entre lo que Schutz denomina tiempo cívico o standard -lo que es común a todos-, y la durée, el tiempo interior: en otro lenguaje, más típico de la convención analítica y metodológica en arte, denominaríamos este marco de interacción temporal, contexto histórico-social y creación individual.

Pero las teorizaciones de Schutz necesitan de un complemento teórico inevitable. Si Schutz construye un marco teórico general sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana, Erving Goffman tipologiza las entidades básicas de interacción social que la organizan.

Su obra es hoy un instrumento ineludible en el análisis de los fenómenos intersubjetivos. Goffman, en cierto modo heredero del modo de reflexionar de J. Dewey, W. James, W.I. Thomas y A. Schutz, a quienes considera con frecuencia en la que, a juicio de I. Winkin (Goffman, 191:20) es su obra maestra, *Frame Analysis, An Essay of the Organization of Experience* (1986), ha centrado su discurso, en la definición de los marcos que estructuran las prácticas colectivas e intersubjetivas penetrando y desvelando la forma y significado de "*gran parte de la interacción social que se desarrolla en los medios naturales de nuestra sociedad angloamericana*" (Goffman, 1987:255).

Su concepto de Frame, la noción de "representación de tribuna" como estructura básica del orden de la interacción y su método de exposición documental (que analizo en 7.1) son las cuestiones a las que me voy a referir ahora ya que tales (conceptos) son aplicados a menudo en el contexto de esta investigación.

Goffman utiliza el término "frame" acuñado/empleado por G. Bateson en "A theory of play and fantasy", en 1955. Su objetivo es "*encontrar y aislar algunas de las estructuras significativas básicas que crean el sentido de los hechos en nuestras sociedades y analizar las especiales vulnerabilidades a los cuales estos*

marcos de referencia están sujetos" (1986:10).

Partiendo de la idea de que "las definiciones de la situación se construyen de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos -al menos los sociales- y nuestra implicación subjetiva en ellos" (1986:10-11), Goffman señala que la palabra "frame" es el término que él usa para identificar y analizar, los elementos básicos que dan sentido al desarrollo y al movimiento de los acontecimientos y situaciones, siendo Frame Analysis un *modus operandi* conceptual para referirse al examen de la organización de la experiencia y del comportamiento ordinario.

El Analysis Frame puede aportar, "decir", sobre la escena y sus participantes, tres cosas: suministra (identifica) pistas, accesos de acción y actividad -márgenes (laminaciones las llama Goffman)- y el lugar -la participación- del status (1986:564-565).

Los frames son los mecanismos y asociaciones conceptuales y mentales mediante los cuales los actores negocian, experimentan, y "crean" la realidad social. Dichos marcos nos permiten definir las situaciones y escenarios, las relaciones intersubjetivas cara a cara que se dan en encuentros y ocasiones de naturaleza interactiva. Goffman avanza, con respecto a los autores citados, en la caracterización de las relaciones entre situación y vida cotidiana en un sentido: Definir una situación implica responder a lo que está pasando porque una situación requiere la participación espontánea de los individuos dentro de ella y su propia definición forma parte de tal situación, idea ésta también generalizada (principio de reflexividad) por Garfinkel "*El conocimiento de sentido común de los hechos de la vida social es para los miembros de la sociedad conocimiento institucionalizado del mundo real*" (1967:53). Goffman cree que toda interacción está enmarcada (framed), acentuando no tanto la cuestión de quienes son los participantes como cuál es la situación, el frame, el marco cognitivo que contextualiza la relación cara a cara, los encuentros entre las personas, "los performances", las acciones performativas.

Este último término tiene en las formas artísticas analizadas una singular significación, siendo en el esquema de Goffman un concepto esencial. De este término, uno de los creadores de la filosofía del lenguaje ordinario, J.L. Austin, pensador "presente" en el Frame Analysis de

Goffman ³¹, derivase una palabra (a partir de performative, su base elemental son los vocablos perform y performance) que utilizo a menudo en esta investigación como neologismo habitualizado en nuestra lengua (performativo/a) ³², aunque su traducción haya originado equívocos ³³. El núcleo significativo de esta nueva voz es la base de la estructura conceptual "prácticas simbólicas performativas" que empleo.

Retornando a Goffman, éste considera que, aunque la vida social y el teatro no están estructurados o constituidos por reglas análogas (de representación y actuación) piensa, sin embargo que las relaciones sociales, al menos en el marco social y cultural cognitivo angloamericano, no siendo teatro o ficción pura (Goffman, 1974:125-155),- acción teatral en sentido estricto-, poseen una apariencia teatral "organizada" por marcos cognitivos a partir de los cuales los actores actúan y representan su rol. Las realizaciones, las acciones performativas de los actores tienen sus marcos de referencia. Goffman los distingue, según su pureza, de acuerdo con un tipo de actividad. Para él, las acciones musicales, o ejecuciones,- si empleamos la terminología de Schutz-, son tipos de performances puras; el happening es una forma performativa; The Connection -la obra teatral de Jack Gelber(1957)-

³¹ Uno de los conceptos básicos del análisis de marcos de Goffman es Key (llave-clave) -para él existen en nuestra sociedad 4 claves básicas, creencias, ceremoniales, concursos, nuevos desarrollos técnicos- (Goffman, 1974:48). Las diferentes cosas que suceden y los distintos modos de visión de los hechos por los actores-personajes participantes, procede de la noción de Austin "utterances performatives". Para Austin (1990:47) el término performatives, "deriva por supuesto de "realizar", que es el verbo usual que se antepone al sustantivo "acción". Indica que emitir una expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente con el mero decir algo". Para Goffman, el interés de esta expresión reside en que los realizativos han de ser entendidos como emisores, como acciones expresivas, producidas en circunstancias ordinarias, comunes, lo cual en su esquema teórico y metodológico, es importante en la medida que la interacción social enmarcada por la relación cara a cara presupone el lenguaje, y otras formas de comunicación no verbal. Su efecto performativo, realizativo, en "lo que está pasando", en la definición de la situación, es clave.

³² Nos referimos a su generalización como término, en nuestra lengua, en el discurso teórico de la comunicación y en la filosofía de la ciencia y el lenguaje, a partir, sobre todo, de la edición de La condición postmoderna, de J.F. Lyotard(1984:86). Para este pensador "performatividad es la mejor relación input/output". Según este filósofo, los juegos de lenguaje postmodernos están orientados no tanto a saber la verdad, sino a incrementar el poder.

³³ G.R. Carrió y E.A. Rabossi traducen 'utterances performatives' como expresiones realizativas. Alfonso García Suarez (John L. Austin, Ensayos filosóficos, Alianza Universidad, Madrid, 1989) traduce dicho conjunto expresivo por Emisiones realizativas, polemizando con los traductores de Cómo hacer cosas con palabras.

es un ejemplo de obra enmarcada "teatralmente"; las modernas teorías del arte como experiencia evidencian que aún no siendo la vida una imitación del arte, aquella es una imitación de sus propiedades.... Goffman analiza estas acciones significativas representativas de marcos cognitivos-organizacionales de la experiencia intersubjetiva empleando diferentes tipos de materiales documentales: retomo en el lugar adecuado de esta tesis ésas acciones ya que son hitos históricos constitutivos de la misma (La obra teatral *The Connection*, el speech provocativo del "speaker", Lenny Bruce, la música-happening aleatoria de J. Cage, son casos utilizados por E. Goffman en *A frame analysis*). Analizo la obra de J. Gelber, los performances de L. Bruce y los happenings de J. Cage en el capítulo 15.

Si aceptamos que una de las preocupaciones científicas de Goffman es conocer y tipologizar si cabe el orden de la interacción y algunas de sus entidades básicas partiendo de la definición (1991:173) de ésta "*como aquella que se da exclusivamente en las situaciones sociales, es decir, en las que dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas respectivas*" -lo cual es la base constitutiva de la relación cara a cara-, los frames suturan las acciones comunicativas corporales y lingüísticas de los actores en escenarios y situaciones determinadas, construyendo y organizando de ese modo la vida cotidiana, "*ése lugar donde la sociedad toca al individuo*" (Schwartz/Jacobs, 1984:304). Nuestro ámbito prospectivo es precisamente el punto de convergencia entre ése lugar y la acción creativa, sus vínculos y relaciones, a través del análisis de las regularidades que articulan el encuentro (experiencia, acción, espontaneidad),- en un marco sociocultural propicio-, entre dos ámbitos finitos de sentido compatibles y compartibles: la vida cotidiana y las prácticas simbólicas performativas en EE.UU. (1940-1964).

En las formas simbólicas expresivas investigadas, es característico que se dé esa entidad básica de interacción que denomina Goffman (1991:183) «representaciones de tribuna» -esa situación universal en la que se representa una actividad frente a un público-, actividad reglada por unos marcos culturales concretos a los que ése público responde porque los reconoce como elementos del mundo social presupuesto, de la estructura social del mundo

de la vida cotidiana de la que proceden y en la que participan.

El jazz, el cine, las lecturas de poesía con música improvisada, el happening, y otros estilos y modos creativos/culturales/educativos característicos del período investigado - que desarrollo en los capi. 13, 14 y 15- son representaciones de tribuna.

VII.LA (RE)CONSTRUCCION DE ESCENARIOS CULTURALES Y LA PERSPECTIVA SOCIOLOGICA INTERPRETATIVA

Las relaciones y analogías entre los componentes y contenidos de la vida cotidiana y las artes que unifican y vinculan las correspondencias (sus regularidades) entre ambos ámbitos finitos de sentido, tienen sus marcos cognitivos y escenarios. Estos articulan y organizan las situaciones, construyen las relaciones cara a cara que se dan entre los actores, estructuran las laminaciones que juntan o conectan la acción creativa y la acción de la persona como individuo en interacción o relación recíproca con otras produciendo estructuras de sentido en subuniversos sociales singulares de la realidad social, como "las artes" y "la vida cotidiana"; subuniversos específicos, que por su naturaleza histórica y por su herencia social conceden al individuo y a lo individual,- al mundo del yo-, un relieve especial desde el punto de vista de la acción, experiencia y espontaneidad-improvisación del sujeto. Dichas regularidades están, en efecto, socialmente regladas, constituyendo, un mundo provisto de sentido social en el cual hay transferencia sociocultural e interacción cognitiva, perceptiva y afectiva entre los actores participantes en ese segmento de la vida cotidiana general que fue el mundo cultural diario de los EE.UU. entre 1940 y 1964. Pero estas consideraciones teóricas tienen su correspondiente contexto histórico-realizativo.

La experiencia, la acción y la espontaneidad nuclea la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el sentido artístico en un período sociohistórico concreto, lo cual presupone una tradición, donde esas analogías, o mecanismos comunes, nacen y se desarrollan, desde la

Reforma romántica de mediados del siglo XIX y la progresiva conversión de EE.UU. en una sociedad de masas.

Esas regularidades constitutivas de la estructura social del mundo de la vida cotidiana americana (1940-1964) conforman, de manera no exclusiva, y distinguen, el conocimiento artístico americano, sus ideas, métodos y procesos de trabajo creativo. Su sentido tiene una raíz,- su tradición cultural-, el mundo social al que acceden los actores protagonistas de ése período. Esa raíz tiene un principio: la idea de América como una aventura colectiva. Ese principio marca el pensamiento político y social fundacional americano, creando un nuevo tipo social de individuo, cercano a la equilibrada concepción del personalismo democrático de Mannheim, en el cual el individuo construye un marco de referencia común (ser uno mismo conviviendo con los demás al tiempo).

Es el período histórico sociológico investigado el momento de esplendor del American Way of Life, del American Style, de las Americans Arts, del American Dream, del hombre que se hace a sí mismo, de la génesis de la sociedad postindustrial y del postmodernismo, del debate sobre el fin de las ideologías y el comienzo de los movimientos sociales de los sesenta. La vida cotidiana y las artes son portadoras (Simmel, 1988:154) del conocimiento y la organización social de una época. Experiencia, acción y espontaneidad como regularidades comunes de los ámbitos finitos de sentido en interacción investigados son rasgos definidores de "lo americano" como trato devidenciar a partir del capítulo 10.

En este apartado expongo las referencias teóricas de Sociología histórica y de Sociología de la vida cotidiana y de las Artes que me sirven de apoyatura epistemológica global. También desarrollo en él el sentido del concepto "regularidad" aquí empleado. El siguiente capítulo (ocho) está centrado en los aspectos estrictamente metodológicos: en los métodos y técnicas de investigación social empleados para contrastar la tesis defendida. En éste último apartado presento el modelo metodológico utilizado.

VII.I. SOCIOLOGIA E HISTORIA. EXPOSICION ABREVIADA DE IDEAS EMPLEADAS EN LA INVESTIGACION

La "reconstrucción" de escenarios históricos creativos/ /cotidianos requiere situar previamente las relaciones Sociología-Historia (de las Artes) en el marco general de las relaciones entre la Historia y la Sociología desde la perspectiva metodológica y teórica expuesta.

Las relaciones entre ambas ciencias sociales datan del propio origen de la sociología como ciencia. Robert Park (Martindale, 1979:296) escribió que la sociología tuvo su origen en la Historia. Entre nosotros, Salustiano del Campo (1969:229) ha señalado que *"la Historia es la vocación de la sociología"*. Max Weber ³⁴ y E. Durkheim ³⁵ constituyen hitos habituales en la

³⁴ Para Freund,(1967:125-127) la sociología de Max Weber es histórica porque es comprensiva. La incorporación del método histórico a la sociología se justifica porque Weber quiere comprender las relaciones causales que existen entre los hechos con la finalidad de construir tipos ideales. El uso de la historia, de la contextualización histórica de los tipos sociales, es para Weber esencial ya que piensa que el hombre es capaz de reconocer significativamente a los hombres, lo cual fundamenta y dilucida la estructura conceptual " reglas generales de la experiencia" y la propia práctica científica de la sociología como actividad provista de sentido.

³⁵ Durkheim (1988:132-133) rechazaba el nominalismo de la mayoría de los historiadores. Pensaba que para ellos "la historia no es otra cosa que una sucesión de acontecimientos que se encadenan sin reproducirse". Cito a continuación un largo, pero expresivo párrafo de su visión del método histórico: "En lo que concierne a la historia la línea de demarcación es más imprecisa. No puede ser fijada más que de modo provisional y, con toda probabilidad, debería desplazarse a medida que avance la ciencia misma. Sin embargo al menos puede establecerse una regla. Los únicos hechos que tenemos que conservar aquí son aquellos que parecen susceptibles de ser incorporados a la ciencia en un futuro suficientemente próximo, es decir aquellos que pueden ser objeto de comparaciones. Este principio basta para eliminar los trabajos en los que el papel de las individualidades históricas (legisladores, hombres de estado, generales, profetas, innovadores de todo tipo, etc.) es el objeto principal o exclusivo de la investigación. Lo mismo diremos de las obras que se ocupan únicamente de rememorar en orden cronológico la sucesión de los acontecimientos particulares y de las manifestaciones superficiales que constituyen la historia aparente de un determinado pueblo (serie de dinastías, guerras, negociaciones, historias parlamentarias). En una palabra, todo lo que es biografía, sea de los individuos, sea de las colectividades carece de interés para el sociólogo actualmente". (Durkheim, 1988:220-221).

A finales del s. XIX, coincidiendo con la publicación de Las Reglas del Método sociológico, se producen en EE.UU. y Francia importantes movimientos tendentes a la configuración de la Historia social. F.J. Turner y J.H. Robinson son pioneros de esta corriente en EE.UU.. En los años 20 la Historia social está consolidada en ese país como lo atestiguan la Historia de la Vida Americana, editada por Arthur Schlesinger, sr., quien empieza a publicarla en 1927. En los años veinte, también comienza dicha disciplina a conformarse, a partir del núcleo de la Universidad de Estrasburgo (L. Febre y M. Bloch). Este último conoció precisamente la influencia de la obra de Durkheim. Sucesor de Febre, en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, fue F. Braudel. Por lo demás, el método biográfico fue el instrumento de observación preferido de la Escuela de Sociología de Chicago. No parece que la regla de Durkheim, tendente a eliminar los trabajos en los cuales las individualidades, lo biográfico, ocupan un lugar preferente, fuera una opinión influyente en la investigación historicosociológica basada en el método biográfico y el análisis documental.

referenciación de tipos de sociólogo que han utilizado la historia como disciplina auxiliar, convergente, que han practicado lo que habitualmente denominamos Sociología histórica (Weber) o que han rechazado, o relegado, su uso eficiente (Durkheim).

Pero la perspectiva teórica y metodológica de esta investigación es la de la sociología interpretativa, en sentido amplio, la de la microsociología histórica interpretativa, y por ello he de ceñirme a los autores que constituyen los cimientos del modelo epistemológico con el que juego y no a realizar una compilación de las diferentes concepciones de las escuelas sociológicas sobre los usos de la historia en sociología, por utilizar una caracterización asociada a Wright Mills (1977:157-177).

En efecto, los contextos, en el sentido descifrado por Ogden y Richards ³⁶, la situación como concepto desarrollado por, entre otros, W.I. Thomas ³⁷, Mead ³⁸, Dewey ³⁹ y "*el impacto directo de los efectos situacionales sobre las estructuras sociales*" (Goffman, 1991:185), el Frame de Goffman, son instrumentos teóricos pertinentes y operativos para avanzar en el proceso lógico y metodológico en esta investigación de micro-sociología histórica comparada de la vida cotidiana y de las artes, lo cual comporta recoger y valorar el punto de vista de los actores (los artistas), enmarcando, contextualizando, situando y escenografiando su acción, la elevación de su propia experiencia a la categoría de "factor creativo", de mecanismo de producción creativa.

³⁶ El uso en esta investigación del término contexto sigue la definición de Ogden y Richards: "Un contexto es un conjunto de entidades (cosas o eventos) relacionados de cierta manera; cada una de esas entidades posee un carácter tal, que ocurren otros conjuntos de entidades que poseen los mismos caracteres y están vinculados por la misma relación; y éstos ocurren en forma aproximadamente uniformes". (Ogden y Richards,1984:81).

³⁷ Nos referimos a su famoso aserto "si el hombre define las situaciones como reales, éstas son reales en todas sus consecuencias", desarrollado en el apartado metodológico de *The Polish Peasant*.

³⁸ "El acto mismo, del que ha hablado llamándole el "yo" de la situación social, es una fuente de la unidad del todo, en tanto que el "mí" es la situación social en que ese acto puede expresarse"(Mead,1982:245).

³⁹ Dewey explica la fuerza denotativa de la palabra situación del siguiente modo:"La palabra situación no designa un solo objeto o acaecer o una serie de objetos o acaeceres aislados. Pues nunca experimentamos ni formamos juicios acerca de objetos acaeceres aislados, sino , únicamente, en conexión con un todo contextual. Esto es lo que se llama situación".(Dewey,1950:82)

Alfred Schutz, en el texto más representativo de su visión de la historia que conocemos (1977), decía que aunque *"la corriente de la historia contiene sucesos anónimos y homogéneos que se repiten, ... todos los sucesos históricos pueden ser reducidos a genuinas experiencias de otros hombres, experiencias que se produjeron en la duración de la vida consciente individual de semejantes y de contemporáneos o que se refieren a ellas"* (1977:68).

Para Schutz, adquirir conocimiento del mundo de los predecesores exige acceder a sus documentos (también habla de "monumentos") como *"manifestaciones de la vida consciente de ellos"* (1977:65).

Para él, la relación entre el mundo de los predecesores (Vorwelt) y el mundo de los contemporáneos (Mitwelt) se concretiza en su concepto de "actos de orientación". Considera que la experiencia de acciones pasadas, ejecutadas, por los predecesores y sus semejantes asociados, se convierten en motivos, en la causa de mi comportamiento, orientando así mi acción actual (Schutz, 1977:65). Esta valoración de Schutz puede parecer paradójica con otra observación que realiza en este texto (1977:68 y 69) acerca de la imposibilidad de la existencia de una ley histórica que oriente el comportamiento social actual y futuro (el de los sucesores, Folgewelt). Pero esos actos de orientación, lejos de constituir una ley física,- de carácter nomotético-, son actos comunicativos *"a los cuales puedo atribuir una configuración subjetiva de sentido en la vida consciente de quien los comunica"* (Schutz, 1977:65). De esa suerte, éstos actos me/ nos orientan de forma comunicativa y me/ nos son conocidos a través de los documentos conscientes de una vida, lo cual me/nos permite reconstruir aquellos escenarios que dichos actores configuraron.

Norbert Elias (1982) es el autor cuyo planteamiento seguimos al respecto sin revisión alguna ya que su vigencia deviene de la definición de un modelo teórico sociológico sobre el rol histórico de las relaciones sociales. El llamó en su "histórico" texto Sociología y Ciencia de la Historia (Elias, 1982) a esas entidades de interacción entre lo objetivo y lo subjetivo, configuraciones.

Las proposiciones respectivas de Elias en este texto son:

- 1) "Las sociedades son configuraciones de hombres interdependientes" (1982:31).
- 2) "Se usa habitualmente de los conceptos "individuo" y "sociedad", como si se tratara de dos sustancias pasivas distintas" (1982:33).
- 3) "En el análisis de la configuración, los individuos aparecen en alto grado, tal como se los puede observar, como sistemas peculiares abiertos, orientados mutuamente entre sí, vinculados recíprocamente mediante interdependencias de diversa clase y, en virtud de éstas, formando conjuntamente configuraciones específicas" (1982:41).
- 4) "Por la autoimagen de algunos sociólogos -se refiere a Parsons (Elias, 1982:49)-, puede pensarse que, en su disciplina, estudian únicamente configuraciones sin individuos, sociedades o sistemas que en cierto modo son enteramente independientes de los individuos humanos" (1982:42).
- 5) "El esfuerzo por una coordinación más fecunda del trabajo histórico y sociológico tropieza todavía, por el momento, con la carencia de una obra unitaria de encuadramiento teórico a la que pueda referirse en su estudio tanto la investigación sociológica como la histórica" (1982:43).

Elias, en sus investigaciones historicosociológicas (La Sociedad cortesana, El Proceso de la civilización), pretende *"la elaboración de modelos de configuración mediante los cuales el campo de acción y las dependencias de los individuos serán más accesibles al estudio empírico"* (Elias, 1982:49).

La (re)construcción de escenarios cotidianos de acción creados por los grupos artísticos representativos de ese período es, en la terminología de Elias, un modelo de configuración. En el caso de los grupos-movimientos artísticos contemporáneos, propios de la sociedad de masas norteamericana, el concepto de configuración es esencial ya que la acción individual creativa es un tipo de acción relacionada, socializada y subjetiva simultáneamente.

Según este postulado, la vida cotidiana y el mundo de las artes son configuraciones formadas por actores que tanto participan en un ámbito finito de sentido (vida cotidiana) como en otro (las artes): los grupos de afinidad cultural y los grupos artísticos modernos, surgen de los contextos de la vida cotidiana siendo el mundo social de las artes y la estructura social del

mundo de la vida cotidiana configuraciones interdependientes y no independientes entre sí. La formación de los grupos de jazz o los grupos de pintores expresionistas estudiados en los cap. 12 y 13 son casos paradigmáticos de interacción cotidiana.

En este sentido un texto ineludible es, - tratándose de las conexiones Historia-Sociología-, Usos de la Historia de Wright Mills (1977). En él, dicho autor asevera que sin el uso del material histórico no podemos entender ninguna sociedad; que no hay leyes sociales transhistóricas. Wright Mills es especialmente radical en este sentido. Llega a decir que "*la imagen de toda sociedad es una imagen específicamente histórica*" (1977:162).

Sin embargo esta defensa a ultranza del método histórico como recurso inestimable y virtual en la investigación social por Wright Mills no equivale a una visión ciega y plana de las situaciones y los acontecimientos pasados como hechos aislados. De este modo, entiende que la comprensión de los fenómenos sociales, - que son en sí históricos-, requiere conocer las estructuras sociales y los cambios estructurales en la medida que nos facilitan elementos de entendimiento sobre las conductas y sentimientos individuales, sobre las biografías individuales. Mills (1977:175) considera que no todos los individuos poseen una imagen de sí mismos lo suficientemente consciente como para comprender su situación, por lo cual es necesario integrar la vida de un individuo en las instituciones y estructuras donde se desarrolla su biografía (y en los escenarios y situaciones donde ésta se desenvuelve y produce, agregaría).

Esta interpretación aplicada a los ambientes artísticos es igualmente pertinente porque no puede entenderse el comportamiento de los artistas contemporáneos norteamericanos y el público ⁴⁰ prescindiendo de las nuevas situaciones cotidianas introducidas por la sociedad

⁴⁰ El uso del concepto público sigue, ~~la formulación de Levin Schücking~~ (1978). En líneas generales, su posición insiste en la variabilidad del gusto de los receptores y de la obra según los períodos históricos y las características del Zeitgeist (del espíritu de la época); de las fuerzas sociológicas que actúan en el mundo artístico; de la receptividad de los grupos sociales hacia el discurso y la forma objeto de valoración; de su legitimación crítico-académica (la Universidad como fuerza conservadora del gusto); de la influencia de las organizaciones difusoras de las artes; del valor de lo nuevo y de lo decadente como tipos vinculados a una mentalidad colectiva significativa de un período histórico; de los grupos, y comunidades, artísticos y estéticos en acción y otros factores de carácter histórico sociológico.

de masas (de modo especial por el impacto de los media y la publicidad en las pautas de consumo cultural).

De entre los historiadores quizás haya sido Braudel (1979) quien mejor haya situado el necesario marco de entendimiento que ha de existir entre historiadores y sociólogos especializados en este área.

En su clásico artículo Historia y Sociología (1979), Braudel insiste que la respuesta a las grandes preguntas sobre "el movimiento que arrastra la sociedad" -¿Existe una regularidad, fases necesariamente repetidas en todos los fenómenos de evolución histórica?-, requiere una necesaria correspondencia entre la Historia y la Sociología y una superación de prejuicios corporativos tales como "el sociólogo se ocupa de los hechos contemporáneos, el historiador del mundo de los predecesores", en la medida que, el objeto de ambas ciencias sociales es explicar las relaciones causales e indeterminadas que orientan y articulan el desarrollo social y la Historia. Para Braudel (1979:120) "*los dos oficios, en su conjunto, tiene los mismos límites, la misma circunferencia*".

Esta interpretación sobre las conexiones entre sociología e historia, su pertenencia al mismo mundo interpretativo -la intención de comprender las situaciones pasadas y lo que está pasando-, coincide con la de Wright Mills en el sentido de que la separación de ambas disciplinas o ciencias del método histórico y del método sociológico respectivamente conduce al error de valoración y a la confusión.

Partiendo de las ideas expuestas en este apartado por Schutz, Elias y Mills, que son las que unifican la visión aquí elegida para explicar los marcos, situaciones y contextos cotidianos donde grupos artísticos concretos actuaron (los escenarios),- en el sentido de crear y en el sentido goffmaniano de representar un rol teatral-, y asumiendo el uso del método histórico como un recurso habitual, y tradicional, entre los sociólogos, en el análisis de áreas limitadas

de significado ⁴¹, es obligado igualmente referirnos, para completar este apartado, a la posición de Erving Goffman, contenida en su comunicación oral Microsociología e Historia (1983), una de las últimas intervenciones públicas de este fundamental teórico e investigador de las formas de la interacción en la sociedad angloamericana.

Para Goffman (1983:197-202) el término microanálisis tiene dos significados. El primero de ellos está ligado a la ciencia económica y se refiere a la aplicación de técnicas a problemas, situaciones o instituciones analizadas a pequeña escala. Este tipo de microanálisis deriva conceptual y metodológicamente de las ciencias físicas y remite a una forma de estudio basada en la observación y experimentación de procesos específicos y singulares mas que ordinarios. No es este sentido del término "microanálisis" el que corresponde al trabajo teórico y operativo de Goffman. El concepto microanálisis que usa es el que se refiere al análisis de las interacciones, *"a los hechos que se producen cuando las personas están en presencia las unas de las otras de manera inmediata"* (Goffman, 1983-197).

Con respecto al papel de la Historia en el microanálisis de las formas de la interacción, Goffman (1983-198) cree que para los sociólogos *"ha llegado a ser evidente que una práctica social no puede ser estudiada de manera inteligente sin utilizar datos históricos"*. Goffman recuerda a continuación que la Historia- a partir de los años cuarenta evolucionó rápidamente hacia la búsqueda de explicaciones sociales de los hechos, prescindiendo de ese modo de la crónica y la visión anecdótica y aislada de los fenómenos sociales, llegando a ser,- desde entonces sobre todo-, una disciplina respetada y utilizada por los sociólogos (cita en la referida intervención el caso de Charles Tilly). De esta forma, recuerda en esa comunicación (1983:199) la objeción que hicieran los sociólogos de Chicago a los historiadores, los cuales consideraban entonces una tarea científica indigna la investigación de la vida cotidiana de los actores con ocupaciones ordinarias.

⁴¹ La expresión *ámbitos finitos de sentido* corresponde a la traducción realizada por Nestor Miguez de El Problema de la Realidad Social de A. Schutz. *Áreas limitadas de significado* es la traducción de la misma expresión realizada por Silvia Zulueta en La Construcción Social de la Realidad, (Berger/Luckmann, 1986:124).

Con relación al concepto "vida cotidiana", Goffman aclara (1983:200) que *"la mayoría de las obras que he hecho no suministran conceptos para el estudio de la vida cotidiana"....."las cosas que he podido hacer tratan sobre las formas de interacción"*. Distingue aquí nuestro autor dos estructuras conceptuales conexas, pero no yuxtapuestas, observando su dedicación al segundo ámbito de conocimiento e investigación reseñado.

Por último Goffman hace constar su distanciamiento del interaccionismo radical, esto es, de aquel discurso teórico mediante el cual los fenómenos microsociológicos se producen *"por interacciones cara a cara, de los cuales derivan los procesos macroestructurales. Su posición difiere de esta concepción unilateral y lineal:"no puede, pasarse, por agregación o extrapolación, de una clase particular de interacciones a configuraciones de tipo macrosociológico"....."Considero que esto es el principio durkeimiano de base"...."por consiguiente, el problema reside en encontrar una conexión de base entre el orden macro y los casos de interacción cara a cara"* (Goffman, 1983:201).

El autor de la Presentación de la persona en la vida cotidiana, delimita así el objeto del microanálisis historicosociológico estableciendo equivalencias y diferencias entre la vida cotidiana y las formas de interacción y los procesos micro/macro sociológicos, una relación compleja y variable según el contexto histórico.

En esta investigación utilizo las diferentes contribuciones teóricas y metodológicas de la sociología formal e interpretativa,- de las diferentes sociologías de la vida cotidiana y de las formas de la interacción-, (Simmel, Schutz, Goffman, Garfinkel, Cicourel) porque la reconstrucción de un escenario de interdependencias entre el sentido ordinario y el sentido cultural requiere la comprensión "desde dentro" de las configuraciones sociales.

El microanálisis historicosociológico de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y las artes-, a partir de la observación y análisis de las regularidades experiencia, acción y espontaneidad/improvisación captadas-, incluye tanto las formas de interacción focalizadas,- cuando dos o más individuos se encuentran y atienden lo que dicen y/o hacen-, y no focalizadas,- la conciencia mutua que los individuos tienen de los demás en las ciudades prototípicas de la sociedad de masas sin que se dé entre ellos comunicación verbal y no-verbal-,.

Con respecto a la relación micro/macro, aplico el concepto expresado por Dewey (1949:288) de que las artes son expresiones civilizatorias, de que un fenómeno micro singular,- la interacción vida cotidiana/sentido cultural,- define las cualidades de una comunidad social, distinguiendo así su naturaleza macroestructural.

VII.II. LA SOCIOLOGIA HISTORICA DE LA CULTURA Y DE LAS ARTES Y LA FORMACION DEL SENTIDO ARTISTICO

Las conexiones entre sociología e historia del arte son complejas. Tanto desde la sociología como desde la Historia del Arte se han producido notables esfuerzos por alcanzar puntos de convergencia interdisciplinares, para comprender el sentido de los hechos artísticos y traspasar la tópica idea de las grandes individualidades geniales como recurso explicativo unívoco de la creación artística, simbólico-expresiva.

No es el objeto de esta investigación sondear las relaciones entre disciplinas y especialidades como Sociología del Conocimiento y Sociología del Arte, Sociología del Arte e Historia Social del Arte, Sociología del Arte y Sociología de la Cultura o Sociología e Historia del Arte, expresiones diversas que designan el campo de reflexión e investigación de una especialidad de la sociología, que por su naturaleza y objeto, plantea el uso del material histórico y simbólico,- de la historia,- como disciplina instrumental esencial para la comprensión científica de los fenómenos artísticos y culturales.

Esas denominaciones formales, fruto de polémicas ideológicas características del período entreguerras y posteriores a la II Guerra Mundial, coinciden todas en señalar, como campo de acción y reflexión, a las interacciones entre el arte y la sociedad como el objeto de una nueva disciplina o especialidad tanto de la Sociología cuanto de la Historia (lo cual explica la variabilidad académica de la sociología del arte como asignatura).

Las diferentes escuelas históricas y sociológicas centradas en desarrollar un marco teórico y

empírico referente a las relaciones entre los procesos artísticos y los procesos sociales, -como hechos esenciales de la ciudad cada vez más influyentes sobre la comunidad como Tönnies (1979:65) señalara-, han acotado un campo ocupacional de los sociólogos de la cultura y del arte, historiadores o no-historiadores: El estudio del Mecenazgo y el Patrocinio, los grupos y movimientos artísticos, las profesiones artísticas, el público, los consumidores de cultura, los mundos del arte ⁴², y otros objetos. Además existe una gama diversa de sub-sociologías artísticas sociología del gusto (Schucking, 1978), de la percepción (Bourdieu, 1972).

Pero el espacio o campo donde se inscribe esta tesis, con independencia de las relaciones laterales que pueda tener o tenga con esos itinerarios de investigación, es la formación del sentido artístico ⁴³ y la influencia en él, de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el sentido ordinario . La vida cotidiana y el sentido ordinario, son los marcos definidores y unificadores de las situaciones de interacción y socialización de la experiencia y la acción creativa. Pero la vida cotidiana es, también, para los grupos artísticos del período investigado "una estructura de aspecto", en sentido mannheimiano. Según Lieber (1981:144) este concepto designa *"la manera en que alguien ve una cosa, qué es lo que capta de ella, y cómo se construye en el pensamiento un objeto. El aspecto se refiere a elementos cualitativos en la construcción del conocimiento y quiere caracterizar sobre todo la estructura de "las relaciones vitales" que actúa en el seno de una conexión cognitiva"*.

La obra de P. Bourdieu, H.S. Becker, P. Sorokin, N. Elias, A. Schutz, K. Mannheim, E. Goffman, y otros, citada (en lo que afecta al conocimiento científico sobre los procesos simbólicos) ha creado un cuerpo teórico y empírico mínimo para hacer posible algo que

⁴² Cuando empleamos esta expresión es en el sentido definido por Howard S. Becker (1984) con respecto al artista que produce/sigue un estilo pictórico: la dependencia del creador de los fabricantes de los materiales e instrumentos, de los vendedores, coleccionistas, curators de museos, intermediarios (galeristas), críticos y estetas, de la labor estatal de patrocinio y mecenazgo, del público y los aficionados, de historiadores y sociólogos, y de los pintores, contemporáneos y antiguos que forman su tradición donde tiene lugar y sentido una obra artística.

⁴³ Sigo la distinción entre sentido y significación establecida por R.Barthes (1977:235) "Entiendo por sentido el contenido (el significado) de un sistema signifiante, y por significación, el proceso sistemático que une un sentido y una forma, un significado y un signifiante".

sociólogos del arte como A. Silberman consideran fuera de la lógica de la investigación y teorización sociológica ⁴⁴: investigar la conexión entre la actividad creativa y las relaciones sociales diarias, las interdependencias entre ambos ámbitos finitos de sentido compatibles en un período histórico específico.

Esta investigación, por tanto, asume y defiende la tradición teórica sociológica como soporte científico competente en la investigación de un período histórico artístico caracterizado por la prevalencia de esas regularidades expresivas tanto en las formas artísticas observadas como en la vida cotidiana en tanto que universos simbólicos integrados o como sub-universos sociales y mundos significativos en interacción.

Entiendo, también, que la utilización de la Historia del Arte en esta investigación no se ciñe a funciones meramente instrumentales. Por el contrario, el criterio interdisciplinar que vincula a la sociología como ciencia de la sociedad y a la historia del arte como ciencia humana ocupada en el análisis de la obra artística y sus cualidades, - desde el que partimos -, persigue establecer un ámbito lógico de relaciones entre ambas ciencias sociales que dé sentido a la denominación Sociología de la Cultura y del Arte y de manera específica, a una investigación historicosociológica sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y la producción de sentido cultural.

En nuestra investigación, empero, hemos de precisar, el significado del término arte. Sin duda, asumimos la herencia histórica (de Winckelmann a Gombrich, por citar dos autoridades), relacionada con la tradición teórica y empírica, que ha definido ese término (arte) como mundo mental propio y como forma de conocimiento humano, como universal cultural transhistórico expresivo del hecho civilizatorio. Por ello, sus resultados (las obras)

⁴⁴ A. Silberman (1972:31-35) establece un marco rígido de separación entre la sociedad y el arte. Los procesos sociales y los procesos artísticos, estando divididos por una frontera, constituyen de ese modo territorios, desde el punto de vista histórico-sociológico, incomunicados. Esta opinión, representativa de una corriente predominante en la sociología del arte en décadas pasadas, preestablece que la formación del sentido de una obra realizada por un creador es una cuestión íntima o privada, propia del artista. Creemos que la vida cotidiana de las modernas sociedades postindustriales construye realidades significativas sin las cuales no puede comprenderse las artes en una nación como los EE.UU. de América, al menos desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

contienen elementos formales y cognitivos, que por sus cualidades instrumentales y estéticas, permanecen como hitos simbólicos, como formas simbólicas,- por reutilizar la expresión de Cassirer,- expresivas de la aventura comunitaria humana, influyendo en los procesos educativos y culturales globales, en la socialización del saber y de las formas de vida.

Pero existe una confusión latente cuando se usa la expresión Arte, tanto desde el punto de vista de la sociología como de la historia. Arte es una voz restringida, identificada con "Bellas Artes". Es más pertinente,- a finales del S. XX-, hablar de formas artísticas o artes que de Arte, una noción estática y limitadora en la cual no parecen entrar el jazz, el cine, la novela contemporánea, la fotografía o la danza contemporánea, lo cual es un contrasentido histórico, ya que son artes que atesoran un siglo de desarrollo formal y temático, con sus fases y períodos, estilos y lenguajes, imposibles de standarizar.

En el campo de la sociología sin embargo un grupo diverso de científicos sociales de indudable prestigio intelectual han mostrado una oposición crítica a algunas de estas artes - como Adorno ⁴⁵-, o simplemente, intentado demostrar, como Bourdieu, que artes como el jazz, el cine y la fotografía no pertenecen aún a la cultura legítima, siendo, en cambio Artes en vías de legitimación ⁴⁶.

Las razones contextuales, prejuicios, o carencias de investigación histórica existente en esos autores hacia dichas artes singulares del Zeitgeist del Siglo XX, son complejas y rebasan el marco de esta investigación. Las traemos a colación para mostrar que existen en la investigación histórico-sociológica de las formas artísticas, escuelas resistentes al análisis, y

⁴⁵ Según S. Buck-Morss (1981:226) "La Crítica del Jazz de Adorno fue escrita en Inglaterra en 1936, antes de haber decidido unirse al exilado Instituto de Horkheimer en los Estados Unidos, la meca de la cultura de masas. Al leer la música y su ejecución como una cifra sociohistórica, cuya traducción exponía el carácter arcaico de su moderna forma de mercancía, al aplicar conceptos tanto de Freud como de Marx a la interpretación del propio material musical, al hacer visible la realidad social al interior de los rasgos superficiales del fenómeno, su análisis del jazz proporcionaba ya el modelo para todas las críticas posteriores de Adorno a la cultura de masas".

⁴⁶ En Campo Intelectual y Proyecto Creador, (Bourdieu, 1969:163-165), caracteriza el jazz y el cine como artes en vías de legitimación. Causa extrañeza su valoración ya que el año de publicación de este escrito es 1966.

reconocimiento, de las mismas, del mismo modo que existen sociólogos e historiadores (como comprobaremos) proclives a considerarlas fenómenos culturales, sociológicos e histórico-artísticos significativos de una nación cuya influencia cultural en el resto del mundo occidental en este siglo es reiterativo subrayar a finales de éste.

El uso de la Historia del Arte, y del método histórico, como disciplina auxiliar de la sociología es utilizada en este proyecto siguiendo la observación de Mannheim (1987:237) sobre las contribuciones de esa disciplina científica: *"La historia del arte ha mostrado en forma bastante convincente que se puede poner una fecha precisa a una obra de arte, según su estilo, ya que cada forma sólo es posible en determinadas condiciones históricas y revela las características de la época"*. Esta es, por tanto, una investigación de Sociología Histórica,- de microsociología histórica,- sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y su impacto en la formación del sentido artístico. Defiendo el siguiente razonamiento: Experiencia, acción y espontaneidad son rasgos de la actividad simbólico-expresiva, creativa, que "proceden" de la vida cotidiana constituyendo ésta el marco de referencia donde nacen reflexiones, temas, contenidos y procedimientos, proyectos y argumentos, juegos de lenguaje e imágenes, pretextos, que, como trataré de demostrar, fundamentan el sistema cognitivo de dichas formas artísticas, teniendo su lógica repercusión, también, en los métodos empleados para vehicular y materializar físicamente lo que conocemos como obras de arte, expresión que desde W. Benjamín (1973:22) tiene unas connotaciones implícitas admitidas en la comunidad científica sociológica: la pérdida de su aura en la época de la reproductibilidad técnica de la misma.

VII.III. LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MUNDO DE LA VIDA COTIDIANA Y LAS CORRESPONDENCIAS ENTRE LAS ARTES

Este proyecto asume la definición de Souriaux (1979:14) de Estética Comparada: *"la disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes"*. Como

ámbito interdisciplinar -entre la Estética, la Historia y la Sociología del conocimiento y del arte-, su objeto es conocer las relaciones, vínculos y analogías entre las diferentes artes en un período histórico concreto. Esta disciplina es aquí convocada porque, a pesar de las asincronías y desfases que se dan entre las artes entre sí y entre éstas y el sistema social general, en ese país, y en ese período, la vida cotidiana, tal y como se entiende en microsociología, establece relaciones causales respecto al fenómeno creativo. En un país que ha alcanzado los niveles de homologación social que ha logrado EE.UU.,- como dice Duvignaud (1988:54)-, las características de las artes no son autónomas o independientes entre sí; los diferentes sentidos que los términos acción, improvisación e espontaneidad concitan, expresan y explicitan, las significan socialmente implicando reglas y normas estructuradas por la vida social y la tradición cultural de aquel país. Constituyen esas regularidades mecanismos singulares de la relación intersubjetiva común norteamericana, de sus formas de vida y estructuras sociales. La relación entre esos modos comunes de proceder, reflexionar y actuar en las diversas artes son práctica frecuente de los actores, y de la interacción cognitivo-vital existente entre los artistas entre sí y entre ellos, la gente común y el mundo objetual ordinario; los intercambios de conocimientos instrumentales y lingüísticos -nuestra exploración estudia esas tres regularidades como elementos de sutura interartística- en ámbitos ordinarios (el club, la calle) y profesionales (la galería, el estudio de grabación o de rodaje) donde esa acción creativa se enmarca -con sus consiguientes relaciones cara a cara, encuentros y celebraciones- es el contexto específico de la investigación.

Las configuraciones, marcos y escenarios reconstruidos son situaciones y acontecimientos expresivos del conjunto de la vida social del período histórico investigado (1940-1964). En esta exploración, la sociedad estadounidense de la época es estudiada/visualizada a través de esas cámaras de la vida social americana general que son su vida cotidiana y sus artes, -su

expresión ⁴⁷-.

Con respecto al período indicado, conforma un lapso, siguiendo a Kubler (véase nota a pie de página 28, cap.6.2) más cercano al concepto de indicción que al de década.

La duración de un período como el acotado no ha de ser, por ello, considerado la suma de dos décadas. Al contrario es una fase o ciclo cultural donde se producen un conjunto de hechos sociales y artísticos específicos: génesis de la sociedad post-industrial; período alto de la migración intelectual y cultural europea; emergencia de los marcos cognitivos de los movimientos sociales culturales y contraculturales característicos de los sesenta; consolidación de los EE.UU. como potencia cultural y comunicativa a nivel industrial y mundial; planteamiento del fin de las ideologías; nacimiento del expresionismo abstracto y de la pintura de acción; diáspora estilística en el jazz; formalización del cine de auteur y transición de los Grandes Estudios a las Productoras Cinematográficas; desarrollo de la poética activa modernista y postmodernista y de la novela negra como género y de otras tendencias narrativas experimentales y/o relativas a lo cotidiano. Todo este conjunto de fenómenos se dan, arraigan, o conocen fases álgidas durante dicho período, produciéndose en el escenario ordinario moderno por naturaleza (la ciudad) como espacio de comunicación y consenso, por emplear la expresión de Robert E. Park (1974:52), y de afinidad,- siguiendo a R. Nisbet (1979:96-104)-, entre la Sociología y la literatura y el arte por su carácter de *«paisaje comunitario de un lado y de marco de la excelencia individual por otro»*. La ciudad es el paisaje comunitario donde la vida cotidiana y las artes tienen sentido, constituyendo indicadores socioculturales básicos de la cultura urbana americana.

Esta visión microsociológica e interpretativa de las relaciones sociedad/cultura debe mucho

⁴⁷ Husserl (1976:238) define el término expresión en sentido limitado. No concibiéndole como usual voz, acota su sentido indicando "que todo discurso y toda parte del discurso, así como todo signo, que esencialmente sea de la misma especie, es una expresión; sin que importe nada que sea verdaderamente hablado -esto es, enderezado a una persona con propósito comunicativo- o no". Para Husserl las expresiones son signos significativos, discurso, razonamiento articulado de cosas de las cuales pueden inferirse otras cosas relativas a lo que se piensa y se siente. Las prácticas simbólicas son actividades, por naturaleza expresivas, que requieren discurso, racionalización, empleando para ello recursos sígnicos diversos (visuales, literarios, auditivos).

a la Historia de la Tradición Cultural y a Ernst H. Gombrich. Su posición micro-sociológica, por emplear la caracterización de E. Castelnuovo ⁴⁸, ha abordado cuestiones básicas como las analogías entre las artes y el enfoque analítico de mecanismos regulares en contextos históricos precisos, la lógica de las situaciones histórico-artísticas y las relaciones entre el sociólogo y el historiador del arte (de las artes). Para Gombrich entre ambos científicos sociales la colaboración o enfoque interdisciplinar no ha de influir en el ámbito especializado de cada uno de ellos. El sociólogo, en su opinión, puede ayudar al historiador pero no sustituirlo en su tarea, porque él es el guardián del canon (1981:201). Esta valoración de uno de los más influyentes científicos de la Escuela de Warburg contiene una reflexión que asumimos y otra (idea) que necesariamente exige una explicación complementaria.

El sociólogo no puede asumir o usurpar el campo del historiador (del arte) al no poseer formación y métodos para descubrir y valorar los logros estilísticos -desde este punto de vista el sociólogo ha de utilizar el material histórico pertinente para sus investigaciones sin polemizar o impugnar dichas fuentes a no ser que esté en condiciones (por su dominio de las fuentes primarias y secundarias) de hacerlo-, siempre y cuando -ésta es la corrección a aplicar al planteamiento general de Gombrich-, dichos «logros» no se vean afectados o influidos directamente no ya por estructuras o procesos sociales determinados,- lo cual, en puridad, es una abstracción o una confusa tautología (ya que desconocemos la existencia de procesos creativos acontecidos fuera de las estructuras sociales)-, sino por sub-universos sociales específicos compatibles con los mundos del arte como la vida cotidiana.

Este es,- tanto desde el punto de vista de las rutinas habituales cuanto de las relaciones intersubjetivas-, uno de los rasgos articuladores de una sociedad de masas como EE.UU. En dicho modelo social la experiencia común de la vida cotidiana es una dimensión cualitativa

⁴⁸ Omar Calabrese (1987:68-69) cita la distinción establecida por Enrico Castelnuovo en *Por una historia social del arte* (1988:52-58) entre las tendencias macrosociológica y microsociológica. Para Castelnuovo, Antal y Hauser son exponentes de la primera opción y Gombrich y Francastel de la segunda. La orientación epistemológica de esta segunda perspectiva tiende a observar los cambios artísticos en el interior de los pequeños fenómenos y no en la dependencia de los grandes hechos históricos.

de las formas de vida americanas presente hasta en aquellos procesos y territorios -los creativos-, alejados del sentido común, incluso pudiera decirse opuestos,- desde el discurso artístico más que tradicional, legendario -, a lo común y a los mundos de la vida. En estas situaciones de investigación, el sociólogo no sólo ha de aceptar las recomendaciones del historiador del arte; en la medida que un área limitada de significación como la vida cotidiana filtra la formación del sentido artístico, el sociólogo ha de comprender la naturaleza del universo simbólico afectado desde dentro, es decir conociendo el mundo cognitivo específico de que se trata al igual que el lenguaje de los actores y sus medios técnicos-instrumentales, contribuyendo, de este modo, a la delimitación y definición de los procesos creativos -lo que llama Gombrich logros artísticos-, como procesos expresivos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana. En las artes observadas, (pintura, jazz cine y de modo parcial, la poesía y la novela), aquella particularidad fenomenológica de hacer partícipe al público de lo que se celebra es igualmente extensible al sociólogo, el cual no puede "quedarse fuera" del análisis de un proceso (el creativo) que requiere conocer su sentido y procedimientos de ideación y realización (para comprenderle).

Desde esta lógica fenomenológica, esta investigación es una defensa, también, de la sociología como ciencia social adecuada para comprender determinados procesos de creación en las sociedades de masas contemporáneas.

Plantéase esta investigación, pues, como una exploración sociológica de carácter interdisciplinar donde el uso del material histórico, producido por los historiadores y críticos de las formas artísticas observadas, sigue el planteamiento de Gombrich pero donde el sociólogo ha de esclarecer los factores cotidianos que intervienen en la formación del sentido artístico.

La obra de Gombrich es, también, una de las referencias teóricas, uno de los modelos, de esta investigación. Y no porque él, como he señalado con anterioridad, se haya dedicado a investigar las formas artísticas de este siglo -incluidas aquellas como el jazz y el cine que nacen con él-, sino por el punto de vista microsociológico, relacional y cultural con el cual ha abordado múltiples investigaciones. Trabajos como *Expresión y Comunicación* (1967),

Acción y Expresión en el Arte Occidental y Experimento y Experiencia en las Artes (1987) son modelos formales por su elección de regularidades sobre las cuales giran observación y teorización de esta investigación. La riqueza teórica-metodológica desplegada por la Escuela de Warburg ⁴⁹, y de la obra de Gombrich en particular, con independencia de las prevenciones hacia el arte y las artes del S. XX manifestadas y practicadas por sus miembros, goza de una admiración común. Destaca, sobre todo, la idea de racionalizar la observación y valoración de los hechos histórico-artísticos desde una posición psicosociológica y cultural global (centrando su campo de análisis en la percepción visual, la Historia de la Cultura, la representación expresiva, la Iconografía, la Iconología y otros temas).

Los análisis de Gombrich (1980:355-378) sobre las analogías y la rivalidad de las artes , constituyen modelos de referencia en cuanto a una idea sociológica general: las obras de arte no surgen aisladamente, sino que están vinculadas con otras y con su época por unos "*hilos tan numerosos como elusivos*", como señalara en uno de sus textos de mayor interés teórico (1981:71-110).

VII.IV. LA OBSERVACION DE REGULARIDADES EN LA VIDA COTIDIANA Y EN LAS ARTES

Desde nuestra perspectiva, el enfoque sociológico no ha de diluirse en el enfoque histórico-artístico ni anegar el lugar, desde el punto de vista del diseño interdisciplinar de la

⁴⁹ Por Escuela de Warburg entendemos las diferentes líneas de investigación que confluyen en la Historia del Arte a partir de la fundación por Aby Warburg del Instituto que lleva su apellido. El Instituto ha tenido dos sedes. Hamburgo,- hasta 1933-, año en que su biblioteca y documentos son trasladados a Londres, a cuya Universidad se incorpora a partir de 1948. Erwin Panowsky, Sir Kenneth Clark, Sir Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl, Otto Kurtz, Michael Baxhandall, son, entre otros, algunos de los discípulos y herederos del legado teórico de Aby Warburg. El criterio gnoseológico básico de dicha Escuela es considerar la investigación y análisis del arte incorporando las diferentes contribuciones de los enfoques contemporáneos de la filosofía y metodología de las ciencias sociales. Entre sus contribuciones utilizables, desde el punto de vista de la sociología histórica de la cultura y las artes destacaríamos la teoría de A. Warbug del arte como memoria social -su consideración del arte como organo simbólico-expresivo, como engrama, de la civilización (Gombrich, 1992:228-229).

investigación, del historiador, la utilización, en rigor, de su producción científica como material secundario del sociólogo.

Max Weber (1983:23) estableció sobre esta posible mezcla o confusión de funciones del sociólogo y del historiador una interpretación que aún puede ser considerada vigente: "*Se pueden observar en la acción social regularidades de hecho: es decir, el desarrollo de una acción repetida por los mismos agentes o extendida a muchos (en ocasiones se dan los dos casos a la vez), cuyo sentido mentado es típicamente homogénea. La sociología se ocupa de estos tipos de desarrollo de la acción, en oposición a la historia, interesada en las conexiones singulares, más importantes para la imputación causal, esto es, más cargadas de destino ...*". R. Bendix (1975:209) reafirma esa definición weberiana,- la cual establece una dicotomía de funciones aceptada entre los sociólogos, que distingue los oficios, próximos e interactivos pero diferenciados, del sociólogo y el historiador: "*si el análisis realza la cronología y la secuencia individual de esas soluciones, entra en el dominio del historiador; si realza la pauta de esas soluciones, entra en el dominio del sociólogo*". Según éstos principios, las acciones regulares de los agentes -las regularidades-, son la circunscripción de los sociólogos; las conexiones singulares, el campo de los historiadores.

Weber,- de ahí la contemporaneidad de su concepción-, defiende un enfoque especializado, no mezclado, de ambas prácticas científicas, constituyendo su contribución un modelo perenne de empleo de la historia por la sociología, de sociología histórica. Las regularidades son el campo de acción y reflexión lógica y empírica de los sociólogos. Para C.W. Mills, las regularidades "*son los mecanismos que desea captar el investigador social*" (1977:163). C.W. Mills, siguiendo a Mannheim, escribió (1977:163) que "*el único sentido de leyes, o aún de regularidades, está en los principia media que podemos descubrir, o si se prefiere construir, para una estructura social específica dentro de una época histórica específica*", ya que "*no hay, creo, ninguna «ley» formulada por un investigador social que sea transhistórica*".

Mills considera a las estructuras sociales como configuraciones históricas. Razón del sociólogo es descubrir sus regularidades,- las características de las acciones recurrentes de los actores, descubrirlas para reconstruirlas si cabe ya que los conceptos científicos son instrumentos convencionales creados, no dados por la naturaleza, cuyo aspecto y significación

no poseen en principio restricciones finitas, puesto que las acciones regulares posibles de los agentes y sus causas en los diferentes escenarios y situaciones concernientes al mundo de los predecesores, de los contemporáneos y de los sucesores son infinitas, desde el punto de vista de su probabilidad de aparición.

Las regularidades observadas, esas repeticiones similares y analógicas en las prácticas discursivas y sociales de los grupos y movimientos históricos investigados característicos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana, son principia media captados que dimanar del proceso de observación y análisis documental. La gran mayoría de las pruebas documentales que aporporto para evidenciar la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en la formación del sentido artístico revelan la significatividad social de la experiencia, la acción y la espontaneidad como frecuencias de la vida ordinaria "americana": Los actores de los grupos y movimientos analizados usan en los documentos personales observados los términos "experiencia", "acción" y "espontaneidad-improvisación", para calificar el sentido de su producción simbólica. Experiencia, acción e improvisación son las cosas que observo y analizo como los datos fenomenales - siguiendo la recomendación de Durkeim (1988:82)-que articulan las relaciones entre el mundo de la vida cotidiana de los actores y sus creaciones. El término principia media de Mannheim (Popper indica (1973:114-115) que tal expresión latina es una progresión terminológica de los axiomata media de J.S. Mill, el cual sigue a F. Bacon en este aspecto; Mill escogió las leyes de Kepler como ejemplo de los AM), es desarrollado en *Man and Society in an age of reconstruction* . Por tales elementos, Mannheim entendía aquellas repeticiones mediadoras-articuladoras,- sucesiones de acciones continuas o discontinuas-, características de los procesos sociales y culturales. Su concepción sociológica de la cultura y del arte, que tanto influyó en la obra del joven Gombrich (1981:71) estableció los nexos y vínculos relacionales entre la obra y la vida del artista, de manera que la captación del "centro existencial" de la obra nos permite entender la época de los actores que la crearon (Mannheim, 1990:97). Siguiendo a este autor (1963:255-280) "*la igualdad ontológica de todos los miembros de la sociedad, el reconocimiento del yo vital de*

cada uno de los componentes de la sociedad y la existencia de minorías en la sociedad democrática, junto con nuevos métodos de selección de minorías" configuran los principios fundamentales de la cultura democrática. Según el análisis de Mannheim, el segundo principio-esencial para observar las conexiones entre la experiencia cotidiana de los artistas y sus creaciones- nace de la formulación kantiana de *"la afirmación de la espontaneidad original y de la facultad creadora del sujeto epistemológico y del acto cognitivo"* (Mannheim, 1963:266). La auto expresión, la experiencia individual, la concepción de la obra como una acción o acontecimiento y la espontaneidad son características de la cultura democrática del siglo XX. Su producción es el resultado del uso espontáneo del artista urbano contemporáneo de su experiencia y acción cotidiana y energías mentales. El artista urbano contemporáneo como individuo democratizado evidencia el lugar del yo vital cotidiano,- del proceso vital- y de su contexto intersubjetivo en la producción del sentido cultural. La observación y análisis del yo vital y su contexto intersubjetivo en las artes estadounidenses entre 1940-1964, es el marco empírico de esta investigación. Desde esta perspectiva, las obras de los artistas (cuadros, novelas, poemas, canciones y películas) son utilizadas como manifestaciones expresivas de la interrelación examinada, siendo la experiencia, la acción y la espontaneidad las normas-valores regulares que orientan su producción y enmarcan las relaciones de afinidad de los actores.

En este sentido Mannheim puede ser considerado un continuador de la tradición de pensamiento que inaugurara Vico, para quien como argumenta Isaiah Berlin (1983:180) *"el conocimiento no es una red estática de verdades eternas, universales, claras, ya sean platónicas o cartesianas, sino un proceso social que puede rastrearse a través de la evolución de los símbolos-palabras, gestos, cuadros y sus patrones de alteración, funciones, estructuras y usos"*.

Karl Popper (1973:112-113) mostró su disconformidad con la noción de principia media de Mannheim ya que no pueden inferirse conclusiones aplicables a otros contextos y procesos históricos, por el método de la abstracción, de la existencia de regularidades específicas en un determinado período. Esta observación es importante porque los desfases entre formas artísticas y contextos sociales, limita la probabilidad transcultural de los principia

media , aunque la duración e intensidad de determinadas regularidades alcancen períodos largos o, incluso, caractericen ciclos culturales completos. La posición crítica de Popper hacia Mannheim se orienta, sobre todo, más que a negar la existencia de regularidades específicas de períodos histórico-concretos,- idea que, por otra parte, acepta (1973:113),- a refutar la posibilidad de que esas regularidades apreciables constituyen leyes universales de la vida social valederas para todas las sociedades (Popper, 1973:112 y 113) -es por esto por lo que señalo que nuestras conclusiones sólo se refieren al período específico explorado-, incluido el mundo de los sucesores, tiempo que no puede predecirse en función de unas regularidades captadas en un espacio social del mundo de los predecesores y/o contemporáneos como Schutz también significó (1977:69).

A. Schutz (1976:315-341) formalizó su noción de regularidad a partir del concepto de adecuación causal de M. Weber, siguiéndole en la proposición siguiente: la construcción de un tipo ideal científicamente correcto exige no sólo que la acción pueda acontecer, sino que ésta suceda de forma repetible. Pero para Schutz, ésta cuestión obliga al sociólogo y no al historiador ya que es una tarea (del sociólogo) comprender la acción dentro de la relación medios-fines. Schutz formula a partir de aquí su planteamiento de que adecuación causal equivale, o cuando menos es intercambiable, a adecuación significativa ya que "*toda interpretación que sea significativamente adecuada debe también ser causalmente adecuada y viceversa*" (1976:321). A pesar de la radicalidad de A. Schutz para con la Historia, sin embargo adopto su planteamiento desde el punto de vista de la elección disciplinar (ésta no es una investigación de Historia social), aunque defiende que la definición de los tipos de acción racional observados requieren el reconocimiento científico,- y no sólo una instrumentalización utilitarista,- de los espacios analíticos de la Historia del Arte, de la Estética Comparada y otras especialidades relacionadas y dependientes, en esta investigación, con/de la Sociología. La noción de regularidad, por su asociación con la lexia estadística, induce a equívocos por usarse sin restricciones en los diversos contextos de investigación social.

Existiendo un cuerpo teórico y empírico sociológico de partida, su uso ha de atemperarse

según el objeto-campo de dicha investigación. La adecuación causal significativa de la acción cotidiana-creativa no es semejante a la acción típica característica de los hoboman por ejemplo, aunque admitimos la existencia de que en un caso y en otro hay repeticiones que hacen posible tratar ambos sucesos de forma científica. Pero en el primer caso hay producción simbólico-expresiva, creación de conocimiento e imágenes, de formas y sentimientos expresivos, consagración de valores e individuos y en el segundo hay desviación, anonimato, disgregación social.

El término regularidad en nuestra investigación contiene diferentes significados: son recurrencias, analogías causales, semejanzas, uniformidades, similaridades, equivalencias, correspondencias, identidades, propiedades comunes relativas a pautas y acciones repetidas en un espacio-tiempo dado por grupos de actores en escenarios de interacción, -definidos por marcos de referencia específicos-, donde tienen lugar situaciones de acción recíproca cotidiana de diverso carácter y sentido, que modifican la acción voluntaria, la espontaneidad de los actores.

Es particularmente valiosa la idea de regularidad planteada por P. Sorokim (1962:12-19). Este clásico de la teoría sociológica, quien no es una referencia nominal básica de la sociología cualitativa (véase Schwartz/Jacobs, 1984) pero que incluyo aquí por la relevancia historicosociológica y metodológica de sus análisis culturales, concebía el mundo sociocultural como un infinito caos pleno de numerosos y complejos fenómenos. Procede por tanto crear unos esquemas de regularidad que nos permitan ordenar tal (infinito) número de procesos con formas y contenidos diferenciados. Tales esquemas de regularidad posibilitan conocer, hacer inteligibles, lógicos, y comprensibles esos mundos particulares (infinitos) que sedimentan los universos socioculturales.

Por medio de formulas causales, el método lógico (significativo) -como así denominó a su procedimiento Sorokim-, establece la uniformidad o regularidad de las relaciones entre las variables consideradas. Decía, "*descubierta la uniformidad, una vasta concurrencia de fragmentarios acontecimientos, formas, objetos y relaciones llegan a ser un todo comprensivo*" (1962:13).

Son pues los esquemas de regularidad, lo que induce a afirmar el carácter singular de los hechos sociales, a desechar los planteamientos unicistas, y a corroborar la existencia de pautas sociales objetivas significativas de las configuraciones acontecidas en un contexto histórico-social, en unos escenarios enmarcados (framed) y compartidos, donde tienen lugar acciones causadas por la vida espontánea de los actores cuya experiencia está socializada.

En nuestra investigación la experiencia, la acción y la espontaneidad distinguen la vida cotidiana y las formas artísticas de los EE.UU. (1940-1964). Pero no son todas las regularidades posibles. Ese es nuestro esquema operativo de regularidad, aquellas identidades más globalizadoras que subsumen otras semejanzas, que también pudieran ser tratadas autónomamente, como intuición o autosuficiencia. Además, como señala A. Cicourel (1982:195), siguiendo a Gottschalk "*lograr un acuerdo sobre las causas de un hecho histórico es difícil por cuanto el número de variables independientes es virtualmente infinito, según las categorías empleadas y las regularidades que se derivan*". Cicourel establece, en el aserto citado, uno de los límites del conocimiento historicosociológico. Pueden reconstruirse los escenarios, descubrir o construir unas (o las) regularidades que les significan; pero no es posible conocer todos los factores intervinientes en un hecho histórico ya que, por su propia naturaleza, las configuraciones históricas suponen infinitos ámbitos de sentido: no nos es posible reproducir o simular los campos decisionales-mentales reales del mundo de los predecesores con exactitud. Podemos reconstruir escenarios y situaciones sociales y, - a partir del cuerpo de conocimiento teórico y empírico existente-, hacer verosímiles y comprensibles las regularidades de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y las regularidades de los grandes procesos estructurales. La observación y análisis historicosociológico descubre y construye regularidades significativas de un hecho pero éstas no explican "per se" la totalidad de sus causas complejas.

La adopción de regularidades en nuestra investigación obedece, en consecuencia, al objetivo de ordenar un período histórico de extraordinaria movilidad social. En torno a dichas regularidades captadas gira esta investigación. Su finalidad es construir tipos ideales

explicativos sobre la acción racional lógico-significativa del período investigado.

Defiendo, para resolver las cuestiones objeto de investigación, lo que Theda Scocpol (1991:121-122) ha denominado "Tercera gran estrategia histórica de la sociología histórica": un enfoque basado en el pluralismo teórico -en ningún modo ecléctico-, de carácter pluridisciplinar que me permita afrontar la investigación con las referencias adecuadas para nuestros propósitos: *"nuestras ideas -dice la autora citada-proviene de dos o más teorías preexistentes que se confrontan con los datos históricos o pueden generarse de un modo más inductivo a través del descubrimiento en el curso de la investigación histórica de lo que A. Stichcombe llama «analogías causalmente significativas entre casos»"*.

Ello expresa una idea subyacente en este planteamiento no expuesto hasta ahora sobre el tipo de regularidades observadas: son la matriz significativa de ámbitos finitos de sentido compatibles como el mundo de las artes y las formas artísticas y la vida cotidiana. Su génesis, su detección material como unidades lingüísticas y como conceptos técnicos específicos constitutivos del sistema cognitivo artístico común norteamericano, tiene en ese período,- desde el punto de vista global de sus artes-, su momento universalmente más aceptado e influyente. Deviene su identificación del proceso de prospección documental practicado desde el origen de esta investigación y, sí, en la utilización de teorías diversas coexistentes entre sí pertenecientes en su mayor parte a la sociología interpretativa, entendiendo ésta en términos pluralistas, admitiendo las diversas "sociologías" que la comprenden (sociología formal, sociología del conocimiento, microsociología, sociología fenomenológica, sociología cognitiva, sociología figurativa, ...).

VIII. LOS METODOS. OBSERVACION DOCUMENTAL Y METODO BIOGRAFICO

En este apartado desarrollo los principios metodológicos que orientan la investigación así como razono las aplicaciones de la forma de observación documental empleada y las técnicas de investigación pertinentes utilizadas.

como razono las aplicaciones de la forma de observación documental empleada y las técnicas de investigación pertinentes utilizadas.

Nuestro planteamiento sigue la idea concebida por K. Mannheim (1987:233) en su esbozo analítico sobre la Sociología del Conocimiento -en la medida que la sociología del conocimiento, la sociología de la vida cotidiana y la sociología de las artes contienen elementos relacionales- ⁵⁰ de que "*sociología del conocimiento es teoría por un lado y método historicosociológico por otro*". Mannheim consideraba que la sociología del conocimiento,- de la cual la sociología de la cultura es disciplina contigua-, ha de demostrar su eficiencia y capacidad en la investigación histórico-sociológica (los avances de la Historia del arte en la determinación de los estilos evidencian lecciones provechosas para tal campo de la sociología).

La "fecundidad" del método histórico, del método documental, es indiscutible para el análisis comparado de los hechos sociales y los estilos artísticos; el método documental de interpretación planteado por Mannheim tendrá su lógica continuación teórico-metodológica en el planteamiento etnometodológico de la mano de Garfinkel ⁵¹.

Pero además de esta valoración general de carácter metodológico, una posición de conocimiento central de esta investigación reside en lo que Mannheim denominara (1987:268-269) "*método de atribución y sus dos planos (de sentido y fáctico)*": un método de relación entre la perspectiva establecida y la(s) corriente(s) de pensamiento de que ésta forma parte. La atribución de sentido "*reconstituye estilos íntegros de pensamiento, relaciona expresiones aisladas y registros de pensamiento entre los cuales parece haber afinidad con la concepción del mundo que expresan*" (Ma-

⁵⁰ Para Mannheim (1978:246) el método de la sociología del conocimiento es relacional. El quehacer derivado de esta idea supone referir el objeto de lo que se trata de conocer y descifrar a las estructuras sociales que constituyen la situación.

⁵¹ Según A. Coulon (1988:60-62), Garfinkel toma de Mannheim la noción de método documental de interpretación. Tal método, según Garfinkel, consiste en tomar una apariencia de hecho como un "documento de", como «representativo», como «estando en nombre de» un supuesto modelo subyacente. El método documental implica identificar un patrón, lo que es accountable, relatable, describable, observable, de cuya enunciación puedan inferirse elementos de conocimiento del sentido común.

nnheim,1987:268). El segundo plano de atribución "*actúa suponiendo que los tipos ideales contruidos por medio del proceso antes descrito son hipótesis indispensables para la investigación*" (Mannheim,1987:268).

Ambas nociones características del método de atribución, aspecto esencial del método documental de interpretación, definen el proceso lógico de configuración de esta investigación: los tipos ideales contruidos lo son por su sentido en un contexto historicosociológico en el cual los procesos subjetivos (de creación) dimanar de situaciones y marcos intersubjetivos compartidos compatibles entre sí.

Otro aspecto (teórico metodológico) general integrado en la perspectiva de esta investigación, que fundamenta de igual modo la sociología del conocimiento de K. Mannheim, es el esfuerzo por aunar perspectivas epistemológicas y metodológicas polémicas (parcial o totalmente) entre sí, en la medida que pueden aclarar conceptual o empíricamente fenómenos y procesos concretos o alumbrar campos y ámbitos de una investigación (así asumo tanto la noción de *principia media* de Mannheim cuanto la idea de individualismo metodológico de Popper, dos autores "rivales"). Desde esta perspectiva, la pretensión de la sociología del conocimiento de Mannheim de "*suprimir la incomprensión entre adversarios*" ⁵² afirma el pluralismo teórico-metodológico característico de la Tradición liberal-democrática de pensamiento y en ningún caso supone la adopción de modos o modas basados(as) en la suma-cocktail de elementos teóricos sin relación entre sí desde el punto de vista del objeto de la exploración, lo cual es comúnmente denominado eclectismo.

Esta óptica de integrar reflexiones teóricas y posiciones metodológicas diversas en un discurso lógico, plural obedece a dos razones:

- a) La perspectiva reflexiva propia: la pretensión de evitar un planteamiento standarizado y reduccionista acerca de un conjunto de fenómenos en interacción, donde no caben interpretaciones de carácter cerrado dada la extrema interdependencia y complejidad,

⁵² "La sociología del conocimiento se esfuerza en suprimir la incomprensión entre adversarios, proponiéndose como objeto explícito de sus investigaciones el descubrir las fuentes de los desacuerdos parciales que dejarían pasar por alto los adversarios, pues éstos se preocupan únicamente por el tema inmediato que discuten" (K. Mannheim,1987:245).

en la sociedad de masas, entre los procesos de creación y la trama de estructuras y relaciones que los sedimentan y hacen factible como actos subjetivos.

- b) Las diferentes exposiciones terminológicas presentadas son a menudo configuraciones lingüísticas. Varios conceptos aquí desarrollados (por ejemplo el término situación en Schutz y Goffman) difieren entre sí en la medida que pertenecen, como categorías dependientes, a elaboraciones globales o de conjunto, a la teoría "de".

Mi propósito no es tanto evidenciar las diferencias conceptuales entre las referencias nominales empleadas cuanto subrayar su complementariedad puntual en un planteamiento teórico de signo integrador y mostrar la naturaleza y competencia indexical ⁵³ del lenguaje, común y científico. Como dijera K. Popper "el curso de la historia humana está fuertemente influido por el aumento del conocimiento humano" (1984:85). Desde éste punto de vista, las diferentes consideraciones aquí expuestas sobre el concepto situación no se anegan entre sí, sino, al contrario, se enriquecen mutuamente, cuando sus formulaciones teóricas son aplicadas a casos historicosociológicos de investigación, porque éstas aplicaciones suponen pruebas de su adecuación causal y lógico significativa.

Fue K. Popper quien desarrolló un concepto ampliamente divulgado - Individualismo metodológico- que aquí es aplicado (1973:151 y 163-164) ligado a la lógica de las situaciones: captación, en términos de individuos, de sus relaciones cognitivas-cotidianas con instituciones, movimientos sociales, estilos artísticos ... con la finalidad de comprender e interpretar las relaciones, como señalara Mannheim (1987:269) entre la vida y el pensamiento social: "*la vida entera de un grupo histórico-social se ofrece como una configuración interdependiente.*"

A propósito de los juegos de lenguaje, de la indexicalidad de los "discursos", esta aserción de Mannheim no dista, en esencia, de la elaboración de Elias sobre el concepto de configuración desarrollado en el cap. 7.1.

⁵³ Para los etnometodólogos "la naturaleza indexical del discurso común y de las prácticas cotidianas es ineludible e ineluminable: cualquier actividad, acción o discurso es una actividad situada, es decir, realizada en un contexto cuyo significado es descriptible, relatable, demostrable, exhibible" (accountable). (M. Wolff, 1982:137-138).

El individualismo metodológico y el método documental como referencias de la perspectiva de conocimiento general aplicada (la observación e interpretación histórico-sociológica de situaciones y procesos de acción interindividuales-individuales de naturaleza cotidiana-simbólica) nos remite a introducir los supuestos de A. Schutz acerca del método de la Verstehen. Schutz (1979:80) entiende que las construcciones científico-sociales son construcciones de segundo grado -elaboradas por quienes actúan en la escena social-, basadas en la interpretación subjetiva de sentido. Explica el sentido de esa estructura conceptual weberiana indicando que la comprensión (Verstehen) de los fenómenos sociales ha de partir del postulado esencial que virtualiza ese tipo de interpretación: "*las explicaciones del mundo social pueden y para ciertos fines deben, referirse al sentido subjetivo de las acciones de los seres humanos en los que se origina la realidad social*" (1974:82).

La observación empírica de sucesos y hechos, de situaciones y acontecimientos, la elaboración de pautas y de generalizaciones típicas, exige que el científico social incluya no sólo aquellos aspectos sensoriales, externos y manifiestos característicos de la realidad, sino también, y sobre todo, las formas y contenidos experienciales de la acción racional humana, finalista y subjetiva en el sentido de experiencia común compartida, intersubjetiva. La elaboración de una teoría objetivamente verificable de las estructuras subjetivas de sentido, la práctica, en suma, de la interpretación subjetiva de sentido y el método de la Verstehen no puede realizarse sin recurrir al conocimiento de la experiencia subjetiva de la vida cotidiana. Esta tarea implica, en el planteamiento de Schutz, utilizar el método conveniente (el análisis fenomenológico de la vida cotidiana), método que, como recuerdan P. Berger y Th. Luckmann (1986:37) es "empírico" y descriptivo pero no científico-nomotético en el sentido de las ciencias empíricas.

No es nuestro objetivo, ni el objeto de la investigación (ni nuestro campo) analizar estas afirmaciones. Sí es en cambio, necesario precisar su sentido aquí. He utilizado de forma

invariable la expresión relaciones causales e indeterminadas ⁵⁴. Considero que, desde la perspectiva metodológica utilizada, la experiencia subjetiva en ámbitos finitos de sentido como las artes y la vida cotidiana, no contiene un tipo de relación causal similar a la que se da en un fenómeno físico o social (cuantificable). Por ello utilizo esa doble condición (causal e indeterminada) en la caracterización de los tipos relacionales analizados y acepto el criterio fenomenológico de evitar la reducción explicativa causal y/o genética, construyendo, en su sustitución, un marco escenográfico donde concurren múltiples situaciones de interacción: En cierto modo, el investigador compone un mundo lógico, documentalmente evidenciable, según "su mundo".

John Dewey, a propósito del contexto cultural y existencial de la investigación social, subrayó (1950:550) la naturaleza histórica de los fenómenos sociales, dimensión ésta que confirma, que "*la investigación social supone juicios valorativos*", ya que los juicios de valor requeridos para evidenciar un fenómeno social han de ser considerados como instrumentos para lograr que tal tipo de investigación satisfaga las condiciones del método científico.

En el planteamiento de Dewey (1950:534-550) la investigación social se inscribe en un contexto sociohistórico ⁵⁵ y por tanto, capta, y es captada, por el sentido común y la situación: Esta circunstancia presupone la existencia de diversos universos de experiencia sin los cuales no son factibles los universos del discurso ni la acción expresivo-simbólica, la cultura.

Desde este punto de vista la reconstrucción de escenarios culturales caracterizados por regularidades específicas (experiencia, acción y espontaneidad) se inscriben en un contexto

⁵⁴ En el sentido establecido por Popper(1984:79-87). Sus tres argumentos positivos en favor del indeterminismo, en oposición al determinismo historicista son:1/ el carácter aproximado del conocimiento científico, 2/la asimetría entre el pasado y el futuro 3/ no puede predecirse el curso futuro de la historia humana en aquellos aspectos influidos fuertemente por el aumento de nuestro conocimiento (lo cual no niega la posibilidad de toda predicción social).

⁵⁵ "Cualquier fenómeno social representa un curso secuencial de cambios y por lo tanto un hecho; aislado de la historia de la que es parte constitutiva, pierde las cualidades que lo hacen distintivamente social". (Dewey, 1950:349).

global definido por una fuerza de gran magnitud, en términos universales-occidentales, cual es la influencia general de la cultura de los EE.UU. en el mundo desde, al menos, la Segunda Guerra Mundial. Ese sentido o sentimiento general dictamina y envuelve la necesidad de reconstruir, desde los supuestos del enfoque sociológico interpretativo, una historia (en el sentido esta vez de story): la que queremos construir, la que nos interesa como señalara Popper (1973:165), verosímil, observable, descriptible (accountable) y lógica, utilizando para ello los procedimientos empíricos propios de la observación documental y el método biográfico. Su argumento son las conexiones entre dos realidades múltiples (el mundo intersubjetivo de la vida cotidiana y el mundo del arte, en su dimensión creativa). Su desenlace ha de ser, necesariamente, la interpretación de que tales mundos implican subuniversos sociales intercomunicados, que "arte y sociedad", en fin, no son, en dicho período, mundos separados, ni desde el punto de vista de las imágenes mentales acumuladas (el universo de la experiencia) ni desde la perspectiva de los universos del discurso (del lenguaje) ya que los grupos artísticos utilizan conscientemente -actúan racionalmente-, los signos y símbolos característicos de la experiencia común de forma espontánea, abierta, personalista (en términos mannheimianos), es decir, asumiendo la socialización de su acción individual (no en vano, América es uno de los temas estrellas del período).

El estudio de la subjetividad de los actores, como artistas-sujetos socialmente habituados y normalizados-, integrados en la vida común-, requiere el uso del método de tercera persona⁵⁶, con la finalidad de comprender sus vidas y el marco de su experiencia común y acción creativa.

A nivel documental, las experiencias y las obras de los grupos artísticos y actores-artistas que estudio, extraídas de las fuentes primarias y las investigaciones históricas que utilizo como fuentes secundarias, exige seguir el consejo de Th. Scocpol (1991:106): "*es posible que, en la*

⁵⁶ Por método de tercera persona, H. Schwartz y J. Jacobs (1984:148) entienden aquel conjunto de reglas de procedimiento mediante las cuales "el científico social estudia a otras personas, al hacer inferencias directas acerca de las vidas subjetivas de éstas y a partir de las acciones observadas y otras fuentes observadas".

esfera práctica de la investigación, los sociólogos tomen prestados de los historiadores métodos de investigación documental o utilicen las obras de historiadores como fuentes secundarias, pero tales datos y técnicas históricas se pueden combinar sin problema con otros métodos de recogida de datos del mundo social".

Este investigador,- además de utilizar fuentes secundarias-, ha realizado en las cuatro formas artísticas analizadas exploraciones específicas,- análisis primario de datos por tanto-, con la finalidad de contrastar hechos descritos por los actores o, para ampliar, por exigencias empíricas, la cobertura documental. En ambos casos, las fuentes secundarias y primarias, como base documental para la interpretación, persiguen un objetivo manifiesto: lograr un adecuado soporte empírico en el cual basar el razonamiento que proponemos, para "*así poder generalizar a conciencia*" como ha señalado Charles Tilly (1991:103).

Además, la manipulación de fuentes secundarias ha tenido un objetivo metodológico concreto con respecto a los aspectos histórico-sociológicos de las artes observadas (en el sentido mannheimiano de ésta expresión): Clasificar estilos, ordenar sus secuencias formales, localizar sus temáticas, destacar actores-artistas representativos del período correspondiente a las diversas formas artísticas analizadas.

Igualmente la necesidad de enmarcar al máximo el ámbito específico de la exploración motivó el empleo de fuentes documentales secundarias para establecer un conjunto de hitos históricos de carácter general cuyo sentido es puramente cartográfico en esta investigación.

Con respecto al uso de fuentes primarias, explicado su objeto metodológico, es pertinente exponer otras consideraciones.

En primer lugar, y desde el plano puramente existencial-cultural que envuelve la lógica de toda investigación social, el uso de estas fuentes exigió al investigador conocer los lenguajes, a nivel simbólico y técnico, de las artes observadas de forma directa desde que se iniciara la primera fase de la investigación en 1985. El conocimiento participante relativo a las formas artísticas investigadas fue imprescindible para comprender el mundo mental y la lógica social de la creación artística del período: ver películas y exposiciones leer novelas y poemas, oír discos y conciertos representativos completaron la observación y el análisis de las fuentes

secundarias no sólo a nivel de la clasificación y sistematización de los datos; también, y sobre todo, tratándose de una investigación regida por los criterios epistemológicos de la sociología interpretativa, fue necesario para conocer, a través de sus documentos personales y realizaciones,- de las efectuaciones (performances) ⁵⁷-, las correspondencias entre el discurso de la obra y la acción cotidiana, experiencial, que la enmarcó. En la investigación sociológica cualitativa aplicada a fenómenos simbólico-expresivos, no es posible "actuar" científicamente, empíricamente, con planteamientos de observación fríos, euclideanos, standarizados y distanciados, ya que la comprensión y evaluación de los procesos subjetivos ha de practicarse a través de la observación documental directa de sus actos y acciones a nivel instrumental, lexical, gestual, corporal y situacional. La materialización de esos actos tiene su proceso posterior de vehiculación por procedimientos industriales en los casos de la película, el libro, y el disco, o de representación de tribuna, como los cuadros, obras plásticas y conciertos de los estilos de jazz del período factibles de escucha en nuestro tiempo: La información histórica primaria y secundaria del período, el material histórico fundamental del mismo está en los museos, cines (filmotecas, sobre todo), tiendas de discos y videos, librerías, bibliotecas.

El empleo de fuentes primarias y secundarias exigió la aplicación de la técnica de observación y análisis documental por antonomasia- el análisis de contenido- y el uso del método humanista por excelencia de investigación social que en la comunidad sociológica llamamos Historias de Vida y documentos personales o método biográfico.

Durante el proceso de observación documental detectamos, sobre todo en formas artísticas

⁵⁷ Para Schutz (1974:200-201), una efectuación (performance) es una acción latente que contiene un propósito, dotada de intención; una ejecución es aquella acción manifiesta que implica o exige movimientos corporales. La ejecución es el tipo de acción más importante en la constitución de la realidad del mundo de la vida cotidiana. Es por tanto el tipo de acción característico del ámbito de sentido interindividual que conocemos por vida cotidiana, la cual integra universos de experiencia diferenciados, comportamientos (conduct) o experiencias espontáneas subjetivamente provistas de sentido. Las artes, como ámbito específico y limitado de sentido implica, de forma variable, ambos tipos de acción: la acción simbólica expresiva es latente y manifiesta, requiere del pensar, de resoluciones mentales, de la expresión, de efectuaciones y de movimientos corporales. Esta doble y tradicional naturaleza de las artes adquiere una singular relevancia histórica en las artes analizadas correspondiente al período observado.

como el jazz y el cine, una considerable afluencia de autobiografías, biografías, memorias, diarios, cartas, entrevistas, documentos personales, en suma, relativos a algunas unidades de análisis de la investigación (músicos y directores de cine). La contemporaneidad cultural del material simbólico significativo del período hizo más fácil el trabajo indicial. En esta investigación he utilizado documentos expresivos de carácter personal en los cuales es el creador quien narra, relata, valora o interpreta: El método de tercera persona equivale aquí a analizar los contenidos de documentos significativos de carácter primario en los cuales el actor habla en primera persona acerca de sus acciones y experiencias. Sin embargo, es pertinente indicar que, tratándose de formas artísticas compartidas (como el cine o el jazz), o de formas simbólico-expresivas cuya realización es individual (como la pintura o la literatura), procede -y no sólo para cruzar la veracidad de algunas informaciones emitidas por los actores básicos-, utilizar aquellas otras fuentes primarias relativas a otros artistas, u otros profesionales, que convivieron y compartieron experiencias comunes con los actores representativos elegidos para la muestra. Esto es particularmente útil en formas artísticas como el cine, donde, además del director, existe un elenco de profesiones artísticas variadas (guionistas, fotógrafos, actores y actrices, compositores de la banda sonora, escenógrafos, etc. etc.), o como el jazz, que es un arte interactivo de ejecución conjunta aunque también haya desarrollado la modalidad de la ejecución individual. Los documentos personales/expresivos de quienes compartieron momentos y situaciones,- "participando" así en actos creativos, en la materialización de obras históricas "adjudicadas personalmente" (los creadores básicos, los artistas cuyo nombre es identificado con una obra determinada) y presenciando o interviniendo en su difusión/canalización cultural-, amplían la cobertura documental y aumentan la calidad de las fuentes primarias puesto que enriquecen "desde dentro" la visión de los actores históricamente protagonistas.

De este modo los relatos personales de productores de cine y de sellos discográficos, músicos "acompañantes" (sideman), guionistas, fotógrafos y compositores de bandas sonoras, actores y actrices, y también, editores, galeristas, críticos de las artes, directores de museos,

fundaciones, clubs y salas de conciertos, reforzaron nuestro conocimiento sobre los modos de acción y experiencia que compartieron los artistas en los contextos situacionales donde se produjeron las interacciones entre su vida diaria y su producción simbólica. Lógicamente, los testimonios de familiares y amigos fueron también materiales cruciales para nuestra pretensión de reconstrucción del escenario.

Sin embargo, el uso de este tipo de documentos personales ha sido discriminado: Los empleamos cuando conciernen a los artistas básicos (escritores, directores de cine, pintores, jazzman), caracterizados como maestros representativos, según las fuentes secundarias analizadas, de los diferentes géneros y estilos del período histórico observado. Auxiliándonos en este tipo de fuentes primarias,- en lo que podríamos denominar documentos personales complementarios,- la restricción de estos relatos se debe a que el objeto de nuestra investigación es demostrar cómo la vida cotidiana y el arte son ámbitos finitos de sentido compatibles que tienen unas regularidades específicas. Esa compatibilidad implica que un contexto objetivo (la vida cotidiana) influye y enmarca la acción individual (la práctica artística individual), que el sentido de lo ordinario actúa en la formación del sentido artístico: Las unidades de análisis son, por tanto, los actores sociales denominados artistas. En éste sentido, usamos aquellos documentos personales complementarios que suministran información privilegiada sobre los artistas y sus marcos cognitivos y locativos.

Pero antes de caracterizar los tipos de documentos elegidos y su relación con las fuentes primarias y secundarias utilizadas en esta investigación, es preciso establecer algunas precisiones terminológicas sobre el uso indiscriminado de expresiones como Historias de vida, Documentos personales y Documentos expresivos en Sociología, no tanto para relacionar la problemática referente a su delimitación conceptual cuanto para especificar su uso como método y técnica de investigación social aplicable a un caso, en efecto, donde el factor individual, o la dimensión personal, es un rasgo cualitativo de áreas de significado limitado como las artes o la vida cotidiana: Esta dimensión cobra sentido si el período de la investigación pertenece al mundo de nuestros predecesores, al mundo social ya histórico.

Existe en la actualidad cierto acuerdo común a la hora de delimitar documentos personales y registros biográficos obtenidos por encuesta (Pujadas, 1992:14). Tradicionalmente identificadas como Historias de vida o Método biográfico, las historias personales (autobiografías y biografías, memorias, diarios, correspondencia y registros iconográficos - películas, fotografías-), entre otros, pertenecen a la primera categoría, siguiendo la división establecida por Ken Plummer (1989); las historias de vida, relatos de vida y biogramas corresponderían, según este esquema clasificatorio, a la segunda categoría. Ambas son dos proyecciones, y/o posibilidades de aplicación, del método biográfico, cuya tradición es, a menudo, asociada a la Escuela de Chicago y a los principios humanistas que orientaron al conjunto de sociólogos (Burgess, Park, Ogburn, Thomas, Shaw, Thraser, etc. etc.) que la formaron influidos por la filosofía del pragmatismo (Ch.S. Peirce, W. James, J. Dewey), la cual fue a su vez iluminada, en parte, por el pensamiento del movimiento trascendentalista americano de mediados del S. XIX (Emerson, Thoreau, Whitman y otros). Es dicha Escuela de Chicago donde tuvo "*lugar el alumbramiento simbólico de los documentos personales*" (Plummer, 1989:59).

Robert Angell y Ronald Freeman (Festinger y Katz, 1979:287-290) englobaron estas dos divisiones en una de carácter genérico (documentos expresivos), la cual origina a su vez una triple división (cartas personales, historias de vida e informes sobre procesos de grupos reducidos).

El propio Angell (Balán, 1974:19-74), empero, también utiliza la palabra "personales" para definir este tipo de documentos humanos expresivos, estableciendo varias divisiones según su uso por los sociólogos -a una de ellas, los estudios dirigidos a explicar las secuencias históricas, la pertinente en este caso, me referiré de inmediato-. Allport, igualmente, realiza una muy citada (Marsal-Balan, 1974:49) definición (documentos personales en primera persona) y clasificación (en la que incluye autobiografías, diarios y, entre otros, composiciones literarias y poéticas y formas artísticas; Th. Abel (Marsal-Balán, 1974:48) habla de material histórico autobiográfico (autobiografías, biogramas o historia de vida) ...

En nuestro país B. Sarabia (Sarabia-Ferrando/Ibañez/Alvira, 1990:208) habla de documentos biográficos o personales y fuera, S.J. Taylor y R. Bogdan (1986:140) han utilizado también la expresión Documentos personales.

Seguimos pues la actualización terminológica de los Documentos personales y las Historias de vida (registros obtenidos por encuesta) como niveles diferenciados, aunque relacionados o relacionables, del método biográfico, constituyendo un ámbito de referencia de nuestra investigación la primera de éstas dos diferenciaciones por ser la materia básica de las fuentes primarias.

En efecto, los documentos personales -el término expresivo introduce una connotación tautológica a la estructura conceptual citada desde el punto de vista de la noción husserliana de lo expresivo (ver nota a pie de página 47, cap. 7.3.)-, siguiendo la definición de Plummer (1989:2) son relatos *"de la experiencia individual que revela las acciones de un individuo como actor humano y participante en la vida social"*, porque, siguiendo a Howard S. Becker (Balán, 1974:35) *"el proceso social no es una interacción imaginaria de fuerzas invisibles ni un vector compuesto por la interacción de múltiples factores sociales, sino un proceso observable de interacción regida por símbolos"*. Símbolos, añadido, que intervienen en la construcción de la realidad social: símbolos expresivos constructores de ésta son las efectuaciones y ejecuciones aquí examinadas y simbólicos son los documentos reveladores de las acciones (performances) y experiencias de los actores.

Para Angell (Balán, 1974), el fin de los estudios basados en la utilización de los documentos personales es explicar las claves sociológicas que dan sentido a las secuencias históricas, *"están interesados en la comprensión del curso de la vida de las personas Cuando se estudia una clase de individuos y por abstracción se descubren ciertos aspectos causales comunes, este tipo de estudio pasa a integrar los de tipo analítico"* (1974:20).

Esta conceptualización de uno de los *"tres tipos de interés que inducen a los sociólogos a realizar estudios en los que son útiles los documentos personales"* (Angell, Balán, 1974:19) -el desarrollo de una determinada persona, grupo o institución desde una perspectiva histórica-, resulta especialmente útil. Conocer la experiencia de esa clase de actores sociales denominados

artistas, de las interacciones entre los grupos artísticos y las regularidades simultáneas que los articulan en un espacio-tiempo determinado, requiere apelar al fondo documental existente al respecto con criterios significativos y representativos.

Quiere esto decir que los documentos personales de creadores analizados, sean autobiografías, biografías, memorias, correspondencia u obras de arte de artistas específicos aquí expuestos y analizados, son representativos en tanto en cuanto las fuentes primarias y secundarias autorizan ese grado o valor (de representatividad) y significativos porque constituyen hitos expresivos de la vida cotidiana y de las artes del período.

El método biográfico es empleado aquí como dispositivo esencial para la observación y análisis de datos primarios, como componente del método documental interpretativo asociado al diseño metodológico de la investigación. Pero también es, sobre todo, el método idóneo que revela aspectos causales comunes relativos a las relaciones existentes entre los procesos de creación protagonizados por los artistas y su/la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, ya que son los propios creadores quienes manifiestan, revelan y expresan en primera persona -o sus manifestaciones son incluidas en "su" biografía por un investigador (tercera persona)-, sus métodos de trabajo, cogniciones, visiones y objetivos, el método biográfico es imprescindible no sólo para compulsar datos históricos en ésta investigación: sobre todo lo es para confirmar, no ya una forma de tracking ⁵⁸ documental, sino, sobremanera,

⁵⁸ Vigilancia, seguir la pista, seguimiento. Para los etnometodólogos, el tracking es una característica metodológica básica de la observación participante. Mediante el tracking, el científico social vigila, controla, sigue la pista, de los actores y sus pautas rutinarias, con la intención de ver lo que el sujeto ve. Ese reconocimiento permite que las acciones de los sujetos puedan ser descritas y relatadas, lo cual desde una perspectiva etnográfica, facilita el análisis de las relaciones intersubjetivas, de carácter situacional que establecen (los individuos) con sus pautas, hábitos, costumbres, tradiciones y creencias, y la comprensión y verificación de sus efectuaciones y ejecuciones. Del tracking depende una interpretación subjetiva de sentido objetiva, científica, o subjetiva, literaria. Esta noción remite al sentido que en la sociología cualitativa tienen los fait-divers, como expresión metafórica, aunque también real, explicativa del sentido del tracking. Los sucesos, fait-divers, tomados de la prensa y de libros populares relativos al género biográfico, sirven a Goffman como data en su *Frame Analysis* (1974:14-16).

Roland Barthes escribía en un texto clásico sobre la estructura del suceso, fechado en 1962 (*Ensayos Críticos*, pág. 225-236, Seix Barral, Barcelona, 1977) que el suceso es la clasificación de lo inclasificable, información monstruosa "causalidad aleatoria, coincidencia ordenada, es en el punto de reunión de estos dos movimientos, donde se constituye el suceso: ambos terminan efectivamente por recubrir una zona ambigua en lo que el hecho está plenamente vivido como un signo cuyo contenido es incierto". Barthes empieza su locución diciendo, "Ha ocurrido un asesinato: si es político es una información, si no lo es, es un suceso".

propósitos subjetivos provistos de sentido. Constituyendo los documentos personales un apartado fundamental en la observación documental practicada, el material histórico biográfico ha sido para el desarrollo lógico y metodológico de esta investigación decisivo por las dos razones expuestas: por su dimensión documental expresiva referente al período y por su "naturaleza individual".

Por "naturaleza individual" entendemos, sobre todo, las ideas legadas por la Escuela de Chicago para "explicar" una experiencia subjetiva en términos empírico-humanistas. Ken Plummer (1989:59-70) ha destacado tres aspectos de ése legado: La vida como una experiencia concreta, la vida como nueva perspectiva, la vida como ambigüedad y marginalidad.

La primera idea destacada por éste autor sobre el uso de historias personales (documentos personales) en investigaciones sociológicas es aquél supuesto,- propio del pragmatismo y posteriormente incorporado al background teórico y metodológico de dicha Escuela-, de que la experiencia arbitra el mundo y la mente, siendo ambas entidades componentes de un mismo proceso. Como tal condición de la vida, de la vida cotidiana por extensión, la experiencia es un elemento constitutivo de la personalidad individual (en términos meadianos, un proceso entre el yo -la individualidad, la espontaneidad-, y el mí, el contexto objetivo presionante), la cual constituye, y da sentido, a la experiencia vital habitual y cotidiana. La vida como experiencia concreta, finita y consciente, en sentido existencial y material y en sentido diltheyano-bergsoniano como "vida vivida", de los artistas, además de ocupar un lugar

El tracking tiene una connotación de investigación versus averiguación policial, indicial, la propia de los fait-divers. La investigación cualitativa parte de un principio de conocimiento: siguiendo la pista, durante el desarrollo de la acción de la investigación, se amplía el campo de reflexión y la formulación de hipótesis, elección de las reglas de procedimiento pertinentes y de los instrumentos de análisis adecuados y necesarios para interpretar hechos y situaciones sociales. Proponemos utilizar el concepto tracking documental para definir aquel esfuerzo de vigilancia y seguimiento de las vidas de los individuos (artistas) componentes de los grupos analizados a partir del análisis de documentos en tercera persona (biografías), en primera persona (autobiografías, memorias, diarios, entrevistas, correspondencia), fuentes secundarias (de historiadores y críticos del arte), tomando como documentos expresivos, de sus visiones y experiencias compartidas, su producción, sus obras.

destacado en la propia Historia del Arte como referencia histórica ⁵⁹ -siendo los documentos personales, el método biográfico, una afinidad interactiva entre la Sociología y la Historia-, es una dimensión que los documentos personales "descubren" en investigaciones histórico-sociológicas sobre la formación del sentido en las formas artísticas ya que aportan datos sobre algunas de las causas que les mueven a la acción y a la experiencia artística, lo cual presupone elección racional voluntaria.

La segunda idea de la Escuela de Chicago es expresada por Ken Plummer (1989:65) del siguiente modo: *"Las visiones, verdades y concepciones de lo real no pueden nunca estar totalmente separadas de las personas que las experimentan. De aquí que una de las fuentes fundamentales del conocimiento sea nuevamente la biografía y la historia personal que capta el sentido de la realidad que la gente tiene respecto a su propio mundo"*.

Las limitaciones para comprender lo que pasó,- los cambios irreproducibles que sucedieron y las variaciones de las situaciones-, si bien no anulan la fiabilidad y validez del método biográfico como Pierre Bourdieu (1989:27) dice al caracterizar a tal método de *"Ilusión que ha entrado de contrabando en las ciencias sociales"*, -es desconcertante esta valoración de Bourdieu por ser él una autoridad legitimada del pensamiento y la investigación sociológica contemporánea (llamar contrabandistas a los sociólogos de la Escuela de Chicago es cuando menos abusivo), exigen que la confiabilidad de ciertos datos confusos u oscuros sean contrastados documentalmente con las pertinentes triangulaciones y controles cauzados ⁶⁰. La finalidad

⁵⁹ La Historia del Arte es una disciplina rica en documentos personales (escritos de pintores, escultores y arquitectos, sobre el arte de la pintura, la escultura y la arquitectura y escritos y relatos sobre los artistas por otros artistas ...). Nombres y títulos como El Tratado sobre Pintura de Leonardo da Vinci (Edit. Nacional, Madrid, 1976), La Vida de Grandes Artistas de G. Vasari (Edit. Mediterráneo, Madrid, 1976) o El Libro del Arte de C. Cennini (Akal, Madrid, 1988) son textos clásicos de una tradición autobiográfica y biográfica que se remonta hasta la actualidad y de la cual también participan galeristas, marchands, directores de museos, críticos, historiadores del arte, etc. Utilizando el término que consideramos más conveniente en la actualidad, de Historia de las Artes, la música, la literatura y el cine, en lo que nos afecta, igualmente atesoran una gran tradición en cuanto a la producción de documentos personales.

⁶⁰ Adoptamos estos dos términos (Taylor y Bogdan, 1986:91-94 y 125-128) de la investigación sociológica cualitativa, propios de la observación participante y de la entrevista en profundidad, con un sentido preciso: controlar la veracidad de los datos, combinando diferentes fuentes de información y sometiendo a "control de verosimilitud" los relatos. Así, por ejemplo, si tomamos un dato autobiográfico significativo revelado por un músico de jazz representativo del período, hemos de cruzarle con las fuentes secundarias (para contrastarle)

de estas medidas es ponderar posibles exageraciones vanidosas, extrapolaciones, sustituciones de unos hechos por otros y verificar la verdadera forma, esencia, y sentido de las situaciones y los datos que las constituyen, lo cual es un requerimiento de los métodos y técnicas de investigación social en general y no del método biográfico en particular.

Una actuación científica cautelosa se impone, por añadidura al investigador en exploraciones sociohistóricas sobre vida cotidiana y cultura (artes) ya que pueden propiciar la identificación entusiasta del investigador con el mundo simbólico analizado dada la potencialidad vital de los actores, su dimensión mítica.

Distanciarse del posible efecto de la leyenda sobre la conciencia del investigador es una precondition de este cuando toca e interpreta textos documentales personales de artistas casi coetáneos, contemporáneos en cualquier caso, como son la mayoría de los aquí observados. Esta actitud "cool", sin embargo, no niega la necesaria e imprescindible posición característica de la sociología interpretativa hacia los objetos de investigación: ver desde dentro los fenómenos, nivel al cual sólo puede accederse a partir de los relatos de los protagonistas y de la visión, audición y lectura de sus obras, del conjunto físico-significativo fruto de su proceso social vital.

La tercera dimensión establecida por Plummer se refiere a la vida como ambigüedad y marginalidad. Esta atribución es particularmente importante dada la dimensión marginal, desviada, de una porción representativa de los escritores, jazzman, pintores y directores de cine del período; este aspecto constituye un rasgo cultural del mismo como consecuencia de la acción cotidiana de grupos culturales concretos hacia la conformación de EE.UU. como una sociedad de masas "despersonalizadora, materialista, consumista, racista". Los documentos personales utilizados son de una gran riqueza cualitativa, y permiten, como lo hicieron los sociólogos de Chicago, los interaccionistas simbólicos, y posteriormente los

y con otros materiales (su obra discográfica) confirmadores de ese dato, o con documentos personales de otros participantes en la situación que recubre dicho hecho (productores, otros músicos, propietarios de clubs) y otras fuentes documentales orales y/o escritas.

etnometodólogos y sociólogos cognitivos, comprender las relaciones entre esas zonas intersticiales del pensamiento que el lenguaje vehicula y los actos cotidianos expresan. Sin el empleo de los documentos personales de los actores, esa particularidad cultural de la época -la marginalidad como rasgo cotidiano de la vida de grupos artísticos significativos-, no podría "verse" ni comprobarse.

La vida como ambigüedad y marginalidad es captada en los documentos personales de carácter histórico de forma fehaciente. La propensión cognitiva, científica, de las corrientes y escuelas sociológicas empleadas hacia los grupos y experiencias así caracterizadas es una de las contribuciones metodológicas que la Escuela de Chicago cede a sus sucesores. En nuestro campo dos componentes comunes a la vida cotidiana de grupos artísticos y no artísticos representativos del período son su ambigüedad y marginalidad.

Los documentos personales suministran, por tanto, datos sobre la perspectiva concreta, subjetiva, de los artistas, compaginables con las fuentes históricas de carácter global y particular (referente a las formas artísticas) utilizadas. Tanto las descripciones y valoraciones como las realizaciones,- sus obras-, son documentos personales -las segundas pueden, en multitud de ocasiones, ser su prolongación autobiográfica materializada-, reveladores de sus cogniciones y métodos, de sus experiencias y acciones. La forma material de documentar a nivel visual los contenidos relacionados con esta investigación será una muestra de fotografías sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y de las artes del período histórico delimitado. Tal muestra será distribuida a lo largo de los capítulos 12,13,14 y 15. De este modo a las unidades de análisis de base gramatical añado documentos no gramaticales⁶¹. Esta circunstancia metodológica nos introduce en la exposición del análisis de contenido como técnica de observación y análisis característica del método documental en esta investigación.

⁶¹ Según la distinción de Duverger (1971:173-179) el análisis de contenido implica la elección de unidades de análisis de base gramatical (vocablo, frase, párrafo) y no gramatical (un libro, una carta, filmes, obras musicales y pictóricas, como hicieron con estas últimas Sorokim y Muller).

Dicha técnica la aplicamos tanto a los documentos escritos elegidos, -fuentes secundarias y primarias, - como a la muestra de documentos audiovisuales fotografiados, doble campo de utilización de esta técnica común en la investigación social, tan inferencial como descriptiva, tan cuantitativa como cualitativa. Su uso está legitimado aquí por la necesidad de reconocer e identificar en el material documental empleado las regularidades indicadas (experiencia, acción y espontaneidad).

Delimitar, aislar y separar las frases y párrafos denotativos y connotativos de las uniformidades expresivas de la vida cotidiana y las artes, es una tarea metodológica que articula el conjunto del proceso de la observación y análisis documental.

Los enunciados "rescatados" de los documentos permiten, siguiendo a Aaron V. Cicourel (1982:206) "*detectar regularidades o pautas significativas en las comunicaciones*", verbales y no-verbales, escritas y visuales. Así el A. de C. es aplicado para describir y enunciar aquellas locuciones emitidas por los artistas acerca de los vínculos entre creación y vida (cotidiana), utilizando como categorías temáticas las nociones de experiencia, acción y espontaneidad, tanto en el análisis de fuentes secundarias -aquellas generalizaciones objetivables sobre dichas categorías del Análisis de Contenido, como regularidad o pauta explicativa de las artes y la vida cotidiana-, como en el análisis de fuentes primarias.

Quiere esto decir que practicamos análisis de contenido en obras de historiadores y sociólogos sobre el período investigado, en discos, películas, filmes, fotografías, novelas y poemas, en documentos personales (autobiografías, biografías, memorias, diarios, correspondencias, entrevistas, ...).

El tipo de Análisis de contenido empleado en este proyecto es a menudo identificado con el Análisis Documental. Según L. Hardin (1986:34) "*si se priva al análisis de contenido de su función de inferencia o se limitan sus posibilidades técnicas sólo al análisis categorial temático, efectivamente se le puede identificar con el análisis documental*".

El análisis documental se practica por clasificación-indexación. Según Hardin (1985:35) el análisis de contenido-análisis documental (categorial) se basa en la elección de términos

adaptados a la finalidad de la observación documental. El objetivo es elegir unas categorías preestablecidas con la finalidad de agrupar contenidos a partir de las analogías que estos posean. De este modo nuestro objetivo, con la aplicación de una de las modalidades del análisis de contenido, es registrar las analogías comunes (experiencia, acción, espontaneidad) entre los modos de proceder de los artistas en la vida cotidiana. Tal es el objeto de la relación Estética comparada/vida cotidiana, en los textos y obras audiovisuales observadas. La privación, aquí, de la capacidad del análisis de contenido para inferir realidades (científicas) en términos de mensaje, -tal y como se entiende en la teoría de la comunicación de masas-, no obsta para limitar la eficiencia metodológica de la modalidad, también típica, reseñada: mi propósito es detectar y taxonomizar/indexar elementos comunicativos según el sentido que éstos tienen en los mundos expresivos propios del conocimiento artístico,- que es diferente al significado teórico y operativo que tienen (mensaje y comunicación) en los medios de comunicación de masas (incluyendo el discurso de la publicidad) Las estructuras gramaticales y no gramaticales significativas,- analógicas y dialógicas-, inscritas en los documentos observados, me facilitaron la composición de un cuadro microhistoricosociológico representativo del sentido cotidiano que recubre la creación intelectual de los grupos artísticos en dicho período. Esas estructuras o categorías lógicas preestablecidas (experiencia, acción y espontaneidad) son las regularidades de la estructura social del mundo de la vida cotidiana que actúan como mecanismos inductores, estructurantes, del sentido artístico. Son los hilos del escenario.

El análisis documental aplicado a las conexiones entre creatividad y cotidianeidad en la sociedad de masas norteamericana (1940-1964), como variedad del análisis de contenido, tiene un valor añadido: logra un acercamiento verosímil mediante pruebas veraces, fiables y auténticas, a los hechos y sus estructuras como secuencias sociales. Es necesario tener en cuenta al respecto que la proximidad histórica de los hechos no ha originado una definición de la situación aún precisa puesto que todavía viven algunos protagonistas -aunque ésta no sea la tónica dominante-, y sobre todo porque la reconstrucción de un escenario histórico-

cultural cotidiano atraviesa fases lógicas a nivel científico, mientras sedimentan los acontecimientos transcurridos y crece el interés de los sucesores por el mundo de los predecesores, bien porque el mundo de aquellos pudiera tener, en cuanto a referencias, vigencia para éstos o bien porque, en general, el pasado constituya para una comunidad social concreta, lo cual es el caso americano, la clave de su identidad colectiva. Con todo, el nivel de autenticidad y veracidad de los datos, en lo que se refiere a las fuentes primarias y secundarias tiene un alto nivel de contrastación dado el carácter físico no-efímero y no arqueológico de las realizaciones simbólicas (de las obras de arte) analizadas y de la abundancia de documentos personales referidos a los ámbitos finitos de sentido observados. El análisis de contenido/documental me sirve de igual modo para cruzar datos y establecer los oportunos ajustes relacionales que puedan exigir situaciones contradictorias descritas por los actores en sus documentos, o por los científicos sociales en sus textos, sobre sucesos vividos por ellos. En estos casos la labor de clasificación-indexación es empíricamente insustituible por otro procedimiento teniendo en cuenta la necesidad de recomponer una historia (story) consistente reveladora de los comportamientos culturales de la sociedad americana entre 1940 y 1964.

De cualquier modo el análisis de contenido practicado, siendo documental, funcionando a partir del principio de la indexación de categorías-guía (experiencia, acción y espontaneidad),- cuyas formas de expresión textuales y audiovisuales no siempre poseen apariencia literal y manifiesta,- es practicado sobre documentos, también, para facilitar comparaciones entre los modos de proceder de las artes analizadas y sus vínculos con la vida cotidiana, con la finalidad de -siguiendo las clasificaciones de funciones generales del A. de C. establecidas por Berelson y Holsti, según indica E. López Aranguren (García Ferrando, Ibañez, Alvira, 1990:389)-, "*descubrir rasgos estilísticos en lenguajes, en períodos históricos, en tipos de discurso y en autores individuales*".

Si eliminamos las comillas de esta especificación encontraríamos en ésta una idónea caracterización, adecuada causal y significativamente, sobre la virtualidad del A. de C. en

esta investigación: Descubrir (aislar) rasgos estilísticos, las formas de expresión de las estructuras de sentido categoriales -experiencia, acción y espontaneidad-, en un período histórico y en autores individuales, en sus tipos de discurso.

El análisis de contenido documental realizado es la técnica que permite preestablecer las categorías aludidas, para, una vez contextualizadas históricamente, dar sentido a las acciones en apariencia dispersa y caóticas que configuran la vida cotidiana.

Esta técnica de análisis promueve, por añadidura, la posibilidad de que en una investigación haya adecuación lógica y expresiva entre los hechos y que éstos, lejos de confundirse entre sí, puedan ser comprendidos por nosotros, en la medida que una valoración o un dato significativo, (histórico-estilístico) de una fuente secundaria empleada puede ser corroborado o refutado por los actores creadores de la situación (en este último caso las relaciones causales entre hechos pueden verse alteradas al no coincidir el mismo contenido manifiesto relativo a un hecho en una fuente secundaria y en un documento personal).

Por último, admitido el carácter tan cuantitativo como cualitativo del A. de C. -como refiere López Aranguren (García Ferrando, Ibañez, Alvira, 1990:384)-, es necesario afirmar que tratándose de una investigación de éstas características,- operando con material histórico simbólico-expresivo y perspectivas, encuentros y rituales cotidianos como marcos de significación constructores de la realidad social-, el sentido de ésta técnica, en congruencia con el enfoque global de la investigación, motivado en parte por el objeto de la misma, es cualitativo asumiendo las correcciones que Cartwright hace sobre la definición standarizada de Berelson que acota Cicourel ⁶².

Con relación al método de clasificación y exposición de los documentos -este aspecto le amplió en el cap.11- que he seleccionado como pruebas empíricas evidenciadoras de las conexiones multiformes existentes entre los estilos cognitivos específicos de los ámbitos

⁶² D. Cartwright se opone a la limitación del análisis de contenido al contenido manifiesto y comunicativo de los materiales objeto de análisis trazado por Berelson, prefiriendo sustituir el término comunicativo por lingüístico y suprimir la reducción de esa técnica al análisis de lo manifiesto.(Cicourel, 1982:197)

finitos de sentido objeto de observación, análisis y explicación, sigo un modelo: Presentar bloques textuales significativos extraídos de las fuentes documentales empleadas según las categorías de referencia que nos sirven de pantalla para proyectar las interacciones (biográficas) intersubjetivas formadoras del sentido de las obras/documentos personales reveladoras de esas interdependencias-. Jugando con la indexicalidad y variabilidad significativa de rótulos como experiencia, acción y espontaneidad,- términos que nos adentran en el campo de las compatibilidades entre los estilos cognitivos analizados y cuyo fin es catalogar e indexar sus acepciones y significados múltiples esenciales-, expongo párrafos representativos corroboradores del razonamiento general que defiendo: la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana, de las relaciones cara a cara , el intercambio grupal, la interacción no focalizada y el mundo objetual común en la producción del sentido cultural en ese período.

De igual modo incorporo cuadros cognitivos que esquematizan los procesos sociales investigados y anexos fotográficos documentales referentes a la influencia de la vida cotidiana en las prácticas simbólico-performativas analizadas, modos de conocimiento y expresión culturales.

La utilización, por tanto, de la observación documental y de su técnica por excelencia, el A. de C., tiene como objeto facilitar la reconstrucción de un escenario de relaciones sociales cuyo centro es la interacción entre los actores representativos de las cuatro formas simbólico-expresivas estudiadas (pintura, jazz, literatura, cine), o prácticas simbólico-performativas y la vida cotidiana, utilizando para ése fin fuentes documentales primarias y secundarias relativas a los grupos y artistas expresivos de esas formas y sus "vidas" cotidianas.

En realidad, dicha reconstrucción histórica pretende serlo en sentido estricto aunque su forma y sentido se acerque a una historia (en el sentido que designa el término inglés story) sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana de un período de los EE.UU. de América, "vista" y comprendida desde las artes.

IX. RESUMEN

- 1) Esta investigación asume la concepción pluridisciplinar e interdisciplinar de las ciencias sociales, lo cual implica *"la colaboración de distintas disciplinas en el reconocimiento de un objeto común"* y *"la confrontación, intercambio de métodos y puntos de vista"* (Moragas, 1981:20). La Sociología del conocimiento, de la vida cotidiana y de la cultura, la Estética comparada y la Historia del Arte constituyen el núcleo pluridisciplinar. La Historia de las Artes contemporáneas, en los ámbitos correspondientes a la música (jazz), artes plásticas (pintura), literatura (poesía y narrativa) y cine, es la ciencia social y humanística complementaria en esta investigación. Junto a ella aparece, como disciplina sino ciencia, por poseer un pensamiento y unos métodos propios inscritos en la tradición clásica, la Estética comparada, con la cual la Historia del Arte y la teoría estética se superponen. Su campo, -la confrontación de los gustos, los estilos, las funciones artísticas en diversos pueblos o épocas históricas, o en diferentes grupos sociales-, y objeto, siguiendo a Souriau (1979:23-24), exige construir un sistema de investigación destinado *"a realizar analogías ocultas, actos que dentro del arte son de una interioridad, de una intimidad, que los hace inasequibles sin el empleo, pudiérase decir, de reactivos que tienen por objetos ponerlos de manifiesto"*. Desde esta perspectiva las regularidades y analogías observadas no son principia media pesables. No estando "representadas" en la obra, figuran detrás, articulando y sedimentando el proceso gestual y mental de la acción creativa. El reactivo desvelador y revelador de su presencia actuante es precisamente la vida cotidiana: permite identificar de dónde salen las cosas, cuál es el escenario subjetivo-intersubjetivo que lo produce, cómo se desarrolla un proceso de ideación. Facilita, en fin, la explicación de algo (una obra) que es un logro que traspasa la individualidad: El arte, como advirtiera Souriau (1979:31), *"no es sólo el resultado del pensamiento privado del artista, sino un conjunto de necesidades imperativas, que sirven de norma, y que en el proceso de la acción, le proporcionan una experiencia"*. Las regularidades

artísticas analizadas (experiencia, acción e improvisación - espontaneidad) no son estructuras u objetos dotadas de una apariencia física -como pueden ser el "lujo" o la "riqueza" en las artes-, : son regularidades intangibles (de los grupos sociales portadores y expresivos de la conciencia moderna norteamericana) de carácter fenomenal, que articulan procesos situacionales, escenarios, normas y valores en la vida diaria de los grupos de afinidad cultural.

Esta investigación se encuadra en el ámbito de la microsociología del conocimiento de la vida cotidiana. Quiere esto decir que defendemos, y reivindicamos, la competencia de la sociología (interpretativa), teórica y empírica, en la observación y comprensión, en el análisis y explicación de los procesos creativos, en la formación del sentido artístico, sobre todo cuando ése sentido es o implica, o está influido, por el sentido de lo ordinario, por las estructuras sociales de los mundos de la vida cotidiana.

De esa suerte, la sociología interpretativa, entendiendo por tal ese entramado de enfoques diferenciados pero reperkusivos entre sí, posee el arsenal adecuado y suficiente de teorías y conjuntos teóricos pertinentes, con sus métodos y técnicas de investigación, para emprender una exploración cuyo objeto es analizar las interacciones entre áreas limitadas de significado, entre contextos y marcos significativos de carácter intersubjetivo cotidianos y creativos/ expresivos de procesos estructurales de carácter histórico (migración intelectual Europa-USA 1930-1960, sociedad/cultura de masas urbana, sociedad postindustrial, el fin de las ideologías, la génesis de los marcos cognitivos de los movimientos sociales de los sesenta (estudiantil, derechos civiles) y de la contracultura que alteraron, a su vez, la vida cotidiana y la acción simbólica expresiva en los EE.UU. de América entre 1940 y 1964.

- 2) Los conceptos experiencia, acción y espontaneidad son mecanismos volitivos socializados que en los EE.UU. de América, y en el período investigado, "conocen" un impulso sistemático, constituyendo goznes decisivos en los sistemas reflexivos del

arte y en sus modos y maneras de ejecución técnica. Tales conceptos y categorías analíticas de ambos ámbitos finitos de sentido, están vinculados a la intuición en el sentido especificado por Santayana (1985:540): como descubrimiento y experiencia que genera sentimiento.

Esos términos, usuales en la literatura sociológica, son utilizados a partir de éste momento,- como los de vida cotidiana y artes-, siguiendo las pautas teóricas expuestas. Las nociones centrales del complejo teórico esbozado pertenecen a Husserl, Santayana, J. Dewey, E. Souriau, E.H. Gombrich. H. Mead, A. Schutz, K. Mannheim, N. Elias y E. Goffman, sobre todo. Acción, experiencia, espontaneidad, vida cotidiana, artes, son términos adoptados en esta investigación pertenecientes a sus visiones, elaboraciones e investigaciones. También, por la naturaleza pluri/interdisciplinar de ésta investigación, integramos en ella aquellas contribuciones del pensamiento estético y artístico del período investigado sobre las relaciones arte/vida, las cuales son aportaciones al pensamiento general sobre el objeto común de la investigación (para la sociología y demás ciencias y disciplinas).

- 3) Las regularidades citadas en las artes lo son porque caracterizan las estructuras de sentido de las formas de la vida cotidiana en los EE.UU. de América en el sentido indicado (rasgos relacionados con el personalismo democrático americano, con nociones conformadoras del carácter del pueblo americano desde su origen como el de autosuficiencia ⁶³, con el ritmo dinámico de sus estructuras sociales, con la

⁶³ Autosuficiencia y Experiencia son los títulos de dos obras de R.W. Emerson, significativas de dos períodos de su pensamiento: el primero es un alegato en favor de la rebeldía y el incomformismo social; el segundo evidencia escepticismo radical (fiarse del sentido común, aceptación resignada de la autosuficiencia, valoración de los pequeños placeres). El primero es una exaltación de la subjetividad como facultad humana ilimitada. El segundo, un reflexivo documento sobre las limitaciones del egocentrismo.

Mas allá del aspecto literario, el principio de autosuficiencia es uno de los elementos conceptuales del movimiento transcendentalista (1830-1870), cuyo centro geográfico fue Concord (Massachusetts). Este movimiento ha tenido en el pensamiento americano (James, Dewey), en las artes (Ezra Pound, W.C. Williams, H. Crane, E. Hopper, J. Pollock, Ch. Ives, R. Walsh, A. Ginsberg B. Fuller) y en sus formas de vida una influencia histórica. Tomando como referencia el idealismo alemán,- a Kant-, el transcendentalismo fue un movimiento social e intelectual descendiente del puritanismo de Nueva Inglaterra, nativo e importado, que preconizó el abolicionismo, el feminismo (Margaret Fuller escribe La Mujer en el S. XIX, el primer tratado feminista americano) y desarrolló experimentos comunitarios,- Brook Farm y Fruitland,- constituyendo su obra

diversidad de fórmulas vitales que la ciudad americana ha segregado, con las dinámicas consiguientes de aceptación/rechazo que éstos hechos implican para los actores). Esas regularidades no son mecanismos causales ineluctables o leyes históricas invariables, sino principia media con diferentes intensidades y significados según los períodos o marcos históricos).

Este proyecto rechaza las perspectivas cognitivas que afirman el principio de que la Historia tiene un destino guiado por un motor (la lucha de clases) -y por lo tanto también la vida cotidiana y las artes-, que la cultura y las artes son sólo emblemas representativos de los grupos de status o que los procesos creativos son el producto de leyes estructurales inflexibles donde la acción humana está postergada.

- 4) Para comprender las interacciones entre los significados y las yuxtaposiciones y transfusiones recíprocas de las experiencias cotidianas de los grupos artísticos, empleo fuentes documentales primarias-documentos personales- y secundarias, y aplico los principios metodológicos del análisis de contenido (documental) para establecer las variables y categorías (vida cotidiana, métodos creativos, experiencia, acción y espontaneidad) sobre las que ha girado la recogida de la información. Mediante la observación y análisis de las fuentes documentales primarias y secundarias, establezco los lineamientos estilísticos y temáticos básicos de las formas artísticas examinadas y elijo muestras documentales significativas de artistas representativos, procediendo a separar e indexar frases y párrafos relativos a aquellas categorías,- las regularidades-, que nos permiten relacionar procesos creativos e intersubjetivos cotidianos y a vincular dichos fragmentos textuales con las obras específicas,- sean audiovisuales,

un pensamiento cuyo objeto general era la educación, la automejora del individuo en el marco de la sociedad. La inclinación social-reformista y estética (propugnaba el desarrollo de las artes como instrumentos de desarrollo espiritual de carácter comunitario), eran otras características de aquel movimiento que sacralizó la experiencia y la acción expresiva autosuficiente como característica de los individuos. Su influencia, como movimiento precursor, de posteriores actitudes y pensamientos, en el carácter americano, es una recurrencia habitual. Emerson, Thoreau, Whitman, Channing, Ripley, Alcott, Fuller, Furness, Parker, entre otros son nombres representativos del movimiento-pensamiento que lleva por nombre trascendentalismo. Una exposición genérica de sus objetivos y características la podemos hallar en el artículo Los Transcendentalistas de Lawrence Buell (1991).

visuales, literarias o auditivas-, creadas por los actores y expresivas del período.

Como material gráfico de dichos ensamblajes vida cotidiana-artes, presento una colección de fotografías representativas de los diversos modos y formas de expresión de esas interdependencias que tienen en los términos experiencia, acción y espontaneidad sus referentes lingüísticos de sutura (entre ambos ámbitos finitos de sentido). La forma textual de esta investigación pretende reconstruir, por tanto, unos escenarios históricos (de formación del sentido artístico) influidos, tematizados e instrumentalizados por la vida cotidiana, recurriendo a la técnica documental de la life story, es decir integrando en las diferentes etapas de la investigación, de forma especial en aquellas donde empleo documentos personales, párrafos relativos a experiencias de los actores sobre el objeto de la investigación, para:

- a) así hacer congruentes sus descripciones con las valoraciones extraídas de las fuentes documentales secundarias y de las teorías estéticas y artísticas del período observado.
- b) corroborar las relaciones de sentido cultural existentes entre el conocimiento estético-artístico imperante en el momento histórico investigado, las vidas de los actores, las obras de los creadores representativos del período y los marcos de referencia de la vida cotidiana que las hicieron posibles en un contexto histórico-sociológico concreto.

X. EL MARCO TEMPORAL DE LA INVESTIGACION

El porqué de la elección del marco temporal acotado (1940-1964) exige una doble explicación.

De un lado,- y desde el punto de vista subjetivo del investigador-, el mundo cultural de ese período (1940-1964) se corresponde no tanto con las referencias generacionales del autor de

este proyecto cuanto con sus preferencias por el universo simbólico del período investigado, preferencias que no guardan correspondencia con el «gusto personal» sino con la consideración científica, objetiva, de que es el período de esplendor y universalización de las formas de la vida cotidiana americana y de sus artes, en general, de las artes analizadas aquí (pintura, jazz, cine, literatura) aunque con respecto a ésta forma artística última, expertos, como Alfred Kazin (1984), han subrayado que los cien años transcurridos entre 1830-1930 es el lapso dorado,-clásico-, de la literatura americana.

Esta consideración electiva no es fruto del azar sino que sigue la valoración de historiadores generalistas como Max Savelle (1962) que cree que esa época -la sexta de la Historia americana - es la más brillante y universal de la experiencia americana. Aporto como documento significativo su interpretación (1962:539-542). Tras caracterizar el siglo XX como el «siglo americano» razona del siguiente modo lo que llama sexta época de la civilización americana:

"La civilización americana, pues, a mediados del siglo XX estaba de pie, poderosa y brillante, sobre una plataforma que era el mundo..... El más importante aspecto de esta época americana no fue, en consecuencia, su desarrollo y perfeccionamiento interior por grande que está haya sido. Más bien, el más importante y significativo aspecto de la civilización americana en esta etapa fue su fusión, en términos que prometían un jefatura a gran escala, con la creciente y profunda corriente de la civilización mundial, talto mediante la aceptación de los cánones creadores del mundo entero y la exportación de sus propios productos temporales a los mas remotos rincones del globo, como por la aceptación de la dirección entre las naciones del mundo para el logro y el mantenimiento de la paz y de la misma civilización La civilización americana llegaba a su más brillante esplendor en el mismo momento en que el mundo entero estaba comprendiendo la necesidad de la misma dependencia de todas sus partes (ONU, 1945).

De modo paradójico tambien, puede decirse con bastante exactitud que a pesar de la aparente colectivización y reglamentación de la cultura americana, su poder creador nunca había sido tan brillante como a mediados del siglo XX .

Los escritores americanos, los artistas americanos, los compositores americanos, los filósofos americanos, estaban produciendo, probablemente, la mejor literatura, arte, música y filosofía que América había producido hasta el momento. Este trabajo sobresalía en medio de la corriente cultural del mundo entero..... La misma América parecía indecisa sobre si debía retirarse a su reglamentada mediocridad o lanzarse decididamente a un lugar de responsabilidad directora en el mundo de la cultura. Muchos americanos preferían creer que aquí, de nuevo, el genio

de América no había muerto; que la historia americana no caminaba hacia su final, sino que estaba tan sólo en su comienzo".

Las razones que explican el poder cultural americano a mediados del s. XX son complejas. Aunque esta cuestión rebasa el objeto de esta investigación, es pertinente al menos enunciar algunas de sus causas: Destaco seis procesos clave.

El primero de ellos es la migración intelectual y artística que se produce desde Europa a Estados Unidos, fenómeno que ha sido estudiado por D.Fleming y B.Bailyn (1969). Este traslado de intelligentsia fue debido a razones políticas (rechazo y huida de los totalitarismos europeos en confrontación) y de dinámica cultural específica (infraestructura cultural federal sólida, - industria cultural en auge-, amplias oportunidades de trabajo, fascinación por el sueño americano). Este fenómeno favoreció una mezcla de planteamientos y experiencias (entre los inmigrantes y los residentes) de tal manera que el encuentro en escenarios compartidos de libre elección (crear una película u organizar una exposición colectiva para lanzar al mercado un estilo) y obligatorios (los derivados de los compromisos contractuales) enriqueció el acervo común de la cultura americana. Este proceso atraviesa las iniciativas y acciones culturales en Norteamérica y es una característica de la vida cotidiana de los grupos de afinidad cultural como demuestro en los capítulos siguientes, y de modo especial en el catorce, el dedicado al cine.

La segunda cuestión sobresaliente es un hecho cultural de contextura intergeneracional decisivo en el esplendor del que habla Savelle, lo cual constituye una variable general de primera magnitud para situar el marco histórico sociológico de la interacción vida cotidiana- artes entre 1940-1964: La coincidencia en ese período, de clásicos modernistas y maestros de la avant-garde con las nuevas generaciones (visto desde hoy, igualmente clásicos) modernistas, que preludian o suponen el postmodernismo cultural emergente en el último lustro del decenio de los cincuenta.

Relacionando este hecho con la anterior circunstancia se deriva una relación causal que explica de forma directa la generalización sobre el poderío cultural americano de la

postguerra (en cierto modo también consecuencia, de la devastación que sufre Europa por la guerra): no sólo se establece un cruce intergeneracional de maestros ya clásicos, sino que además esta mezcla la componen artistas europeos, inmigrantes y exilados, y americanos representativos de las artes analizadas, con la excepción del jazz y la literatura.

Un tercer factor causal le hallamos en la generalización del consumo cultural como forma específicamente americana, cotidiana, de relación de la obra artística y el público (consumidor). Este hecho, que supone un efecto de la sociedad de masas en la cultura, incrementó la "oferta" de productores de objetos simbólicos, constituyendo de este modo un mecanismo de creación cotidiano, al romperse la tradicional escisión entre la cultura de élite y la cultura popular; este hecho tiene en el período su controversia concreta entre los apólogos y los detractores de la cultura de masas (integrados y apocalípticos según el famoso slogan de U.Eco) y cuyos representantes más genuinos son D. Bell (1974) y E. Shils (1974), entre los integrados y D.Mc Donald (1974) entre los apocalípticos, ocupando los frankfurtianos exilados,- T.Adorno, E. Fromm, H. Marcuse, Horkheimer, H. Arendt....-,) una tercera tendencia analítica crítica no apocalíptica sobre la industria cultural de masas y la cultura de Elite o Alta Cultura aunque sí extraordinariamente crítica contra esa forma americana específica de concebir la cultura (como acto trasvasable a una cinta o soporte posteriormente tratado con medios industriales para su consumo masivo): el film, el disco, el bestseller, la fotografía, la obra gráfica y otros modos comerciales de producción creativa eran considerados por críticos y apocalípticos como rupturas negativas con la tradición de la cultura de élite.

Por el contrario para D. Bell y E.Shils, la cultura de masas significaba la definitiva incorporación de la cultura como hecho cotidiano al conjunto de la población.

Varias décadas después el maximalismo de las tres posturas conforma un hito histórico reseñable pero carente de sentido y validez ya que quienes intervienen entonces en la polémica olvidan que el arte y las artes,- como simbolización expresiva de las colectividades-, es un fenómeno experiencial y cognitivo cuyas formas de transmisión de élite o populares, no

legitiman su condición y naturaleza. Tal polémica fue una discusión sobre los medios y no sobre los contenidos y los significados.

Aquella disputa sobre las formas instrumentales de divulgación de la cultura me permite acotar el término cultura aquí usado (la expresión simbólica de los significados) dada su naturaleza polisémica, y a recordar con respecto a este factor causal, que el origen del citado antagonismo dialéctico tiene su génesis también en la equívoca caracterización de las artes. Aporto como texto expresivo de este equívoco un texto de A. Toffler (1981:15) que, contradictoriamente, pertenece a una obra enfocada a defender el carácter masivo, la cotidianeidad de la cultura americana de postguerra:

"En cuanto a la palabra cultura, a partir de lo ya escrito, resulta evidente que no doy a la palabra el sentido antropológico de sinónimo de sociedad. Tampoco la uso en el sentido en que la emplean quienes analizan los medios de comunicación de masas desde un punto de vista sociológico; no hablo acerca de lo que ellos llaman culturas de masas. Uso de la palabra en una forma más o menos coloquial como un sinónimo de las bellas artes, lo que los partidarios de la teoría de las élites gustan llamar Alta Cultura. De este modo, con ella me refiero a la pintura, la música, el teatro, la escultura, la danza, la literatura y el arte cinematográfico. No me ocuparé, salvo tangencialmente de la televisión, Hollywood, las revistas de distribución masiva o el jazz, y sólo me interesará ese sector de la radiotelefonía que se dedica principalmente a la música clásica".

Se advierte en esta interpretación una división entre alta cultura y otras artes y medios de comunicación populares. Sobresale ésa distinción entre arte cinematográfico y Hollywood,- la cuál es improcedente ya que la mayor parte del arte cinematográfico allí fue realizado-, aunque la diferenciación alude al criterio de que el cine de Hollywood no es arte por tener una orientación masiva, lo cual es un prejuicio crítico sin relevancia histórico- artística en la actualidad. Sin embargo el que el jazz y el cine de Hollywood aparezcan mezclados con los medios de comunicación de masas es un error de clasificación que expresa una idea significativa con respecto al debate entre cultura de masas y cultura de élite: Las actividades culturales del siglo XX sometidas a formas de producción y comunicación masivas es cultura de masas versus medios de comunicación de masas y no es arte, en el sentido de la Alta Cultura. Esta caracterización y división de las artes tuvo lugar,- en la mitad del siglo-, porque

sus participantes no partieron de una identificación del arte como forma simbólica,- con independencia de su contexto tecnológico y comunicativo-, y de un análisis de las formas artísticas propias del siglo XX, teniendo en cuenta sus valores cognitivos, emotivos y formales, su génesis, artistas representativos, estilos, lenguajes y métodos.

Esta situación hizo que el jazz, el cine, el comic, la radio, la novela negra, las revistas de información semanal y la T.V., así como otros estilos rítmicos populares (rythm and blues, rock and roll, música pop en general) fueran integrados en la categoría de lo comercial/masivo desde el punto de vista de esa polémica sin delimitar contenidos y significados, sin diferenciar su sentido. El proceso industrial no explica todo.

Un cuarto factor es la universalización de un conjunto de músicas procedentes de la comunidad negra como estilos de prestigio y referencia entre la juventud occidental a partir del fin de la II Guerra Mundial. Paradójicamente, esa música es la expresión colectiva de un segmento segregado de la población americana.

Con respecto al jazz y la música popular negra (blues, espirituales, gospel, rythm and blues, soul, funky) no puede olvidarse que durante el período histórico investigado la segregación racial es un factor subjetivo y objetivo condicionante en la articulación de la vida cotidiana en Norteamérica. El brote de la lucha por los derechos civiles según N. Glazer (1975:57) puede fecharse en 1954, siendo los sucesos de Montgomery, Alabama, en 1955,- boicot a la línea de autobuses que, como todas las del Sur, sólo admitía pasajeros negros en la parte trasera-, el hecho histórico común que emplea Neil A. Wynn (1985:363) para datar el momento germinal del movimiento por los derechos civiles. Este contexto no favoreció el reconocimiento cultural del jazz como arte musical americano por la comunidad anglosajona-blanca- protestante (Wasp): la existencia de charts negros (listas de éxitos) y sellos discográficos de raza (race records) son datos corroborativos de la escisión étnico-cultural existente en esa nación en la mitad del siglo. Este aspecto es básico con respecto a la determinación "artística" del jazz en los EE. UU. y no su carácter de música prototípica de la industria cultural como indico en el cap. 13.

El jazz y el cine, a finales del siglo XX, constituyen formas simbólicas reconocidas,- pluralistas en lo estilístico y con períodos histórico-formales específicos-, significativas de las artes del siglo, que forman parte del sistema académico en Europa, EE. UU. y Japón tanto desde el punto de vista de la enseñanza de su historia cuanto desde la preparación técnica para el ejercicio de la profesión. En esta investigación, estas dos artes "no-artísticas" (para los apocalípticos y dialécticos crítico-negativos) forman parte,- junto a dos artes históricas representativas de la alta cultura (pintura y literatura)-, del panel de formas artísticas analizadas expresivas de la vida cotidiana norteamericana ente 1940 y 1964 en tanto que expresiones de la estructura social del mundo de la vida cotidiana de los creadores.

El conjunto de estas artes han sido tratadas de "forma democrática", sin jerarquizaciones o divisiones categoriales ya que siendo una particularidad cultural de la sociedad americana del período la diversidad de estilos y corrientes, constitutivas de la explosión cultural del decenio que vive ese país,- que han interpretado con sentido periodístico A. Toffler (1981) y con rigor analítico D. Bell (1960 y 1977)-, las cuatro prácticas significantes observadas son artes cuya diferencia hay que localizarla no tanto en su aspecto aristocratizante cuanto en la distinta lógica del sentido que, en términos temporales, cognitivos, realizativos y simbólicos, han construido. Además, trato de evidenciar que la interrelación vida cotidiana-artes tiene una forma comparada, de correspondencias e interdependencias entre estas, lo cual es característico del sustrato cultural común que define y construye la estructura social del mundo de la vida cotidiana norteamericana en las casi dos indicciones investigadas.

Un quinto factor explicativo del poderío cultural norteamericano del período se explica por el apoyo institucional del Gobierno Federal y las Fundaciones,- un tipo institucional característico del sistema cultural norteamericano-, a las artes, factor por lo demás decisivo de cara a su cotidianeización y normalización profesional.

Como ejemplo de esta actitud gubernamental, ha de ser citada la experiencia de la W. P. A.⁶⁴ Durante el decenio de los 30, la WPA determinó la vida cotidiana de los artistas norteamericanos. Promovió lazos entre ellos; creó, de facto, un nuevo marco de relaciones. Dore Ashton (1988:66) dice "que el valor obvio que tenía para ellos la W.P. A. era el de comunidad artística".

Según relatan Steven Naifeh y Gregory White Smith (1991:234), *"en las oficinas del Departamento de Fomento de Obras, en el Sindicato de Artistas (creado el mismo año que el Plan de obras de Arte Públicas, 1933), en buhardillas, bares y cafeterías, los artistas se reunían y hablaban y tenían por primera vez, un sentimiento auténtico de comunidad"*. De estas experiencias de interacción compartidas nacieron los grupos artísticos que en los cincuenta alcanzaron el reconocimiento en el mundo occidental.

Los proyectos de la W.P.A. cambiaron también las relaciones de los artistas con la sociedad. Los creadores abandonaron la vida bohemia, estableciendo con el Gobierno Federal una relación laboral estable. El objetivo de los diferentes Programas, en los que participaron pintores, escultores, directores y actores de teatro, escritores y otros, era integrar la cultura en la vida cotidiana. De ése modo las artes cumplían un papel cultural reformador y civilizador. Los diferentes responsables gubernamentales de estos proyectos (H. Hopkins, H. Cahill, y otros) incorporaron las artes a las vidas de los ciudadanos ordinarios.

Los americanos corrientes empezaron a convivir con la actividad artística como regularidad de su existencia colectiva durante el segundo lustro del decenio de 1930. En 1934, el primer Proyecto de Obras Públicas de Arte empleó a 3.700 artistas, produciendo estos más de 15.000 obras, destacando de forma especial las pinturas murales realizadas en edificios públicos. En 1936, había más de 6.000 artistas empleados por la W.P.A.

Fue precisamente ese año cuando Lewis Mumford publicó una carta (30 de diciembre) en *The New Republic* dirigida al Presidente Roosevelt, - dado el acoso de sectores políticos del país

⁶⁴ Works Projects Administration (administración para Proyectos de Trabajo), es la denominación de una agencia gubernamental establecida en 1935 por el Presidente Roosevelt (rediseñada en 1939), que desarrolló amplios programas de construcción y mejora con la finalidad de dar trabajo a los desempleados. El Proyecto Federal de Arte y el Proyecto Federal de los escritores fueron dos de sus programas.

hacia estos Proyectos-, en la cual defendía la necesidad de apoyar y consolidar esta significativa iniciativa política del New Deal. Decía en ella (Ashton, 1988:73)....

"Nada que no sean los recursos colectivos de nuestro país en su totalidad ha demostrado ser competente para llevar las bellas artes a las vidas de los americanos corrientes".

Richard Hofstadter (1969:395-396) en una expresiva interpretación de la personalidad del Presidente Roosevelt, cuenta la siguiente anécdota explicativa de su apoyo a los diferentes Programas y Proyectos de apoyo a las Artes:

"Cuando aún se estaban estructurando los programas de ayuda, al iniciarse la primera etapa del New Deal, alguien le indicó que un gran número de pintores competentes se hallaban en la más completa miseria y totalmente desamparados. Ahora bien, Roosevelt no tenía ninguna afición a la pintura, estaba muy poco interesado en los problemas concretos de artistas y escritores como grupo social y, desde luego, carecía de toda teoría preconcebida respecto a la responsabilidad del Estado en la vida cultural del país; pero a pesar de estas premisas negativas, su decisión de incluir a este sector de la sociedad en los planes de ayuda surgió inmediata y espontáneamente. "¿Porqué no?-contestó-. También ellos son seres humanos y tienen derecho a vivir. Pienso que lo único que saben hacer es pintar y me imagino que siempre habrá gente que aprecie y compre sus cuadros". Así fue como los pintores pudieron beneficiarse también de la ayuda de la CWA. Posteriormente, y ya bajo la W.P.A., se incluyó asimismo a músicos, bailarines, actores, escritores, historiadores, y hasta a los estudiantes que trataban de

costearse los gastos de la Universidad. Toda una generación de artistas e intelectuales recibió el mecenazgo indirecto de Roosevelt durante este período experimental y quedó unida mediante lazos indisolubles al New Deal y al liberalismo de su fundador".

La W.P.A. canalizó la vida en común de los artistas, normalizando sus relaciones con otros grupos e instituciones sociales, integrando su acción y experiencia compartida en el tejido habitual de la vida colectiva, siendo a su vez el marco fundacional de los nuevos grupos y movimientos y de sus lenguajes, estilos y métodos. La W.P.A. los «preparó» para los nuevos encuentros y compromisos que establecerán los actores tras la victoria aliada en la segunda Guerra Mundial, confrontación que supuso, por otra parte, el fin de las subvenciones y salarios a los artistas tras siete años de "empleo". Una nueva comunidad con conciencia de grupo se constituía, pasando a formar parte del mundo de la vida cotidiana. Esta situación, propiciada desde el poder político, fue el resultado de la acción reivindicativa de los artistas quienes,- a través de organizaciones como el Grupo de Artistas Parados (1933) y el Sindicato de Artistas-, lograron su reconocimiento legítimo por el Gobierno Federal como grupo profesional específico, como parte activa de la sociedad.

Esta experiencia de cultura de masas institucionalizada,- no industrial-, precedió el carácter ordinario que las artes adquirirán a partir de 1945: Para los grupos de creadores, y para los ciudadanos corrientes, que residían en las grandes ciudades sobre todo (en 1935 había 1.499 trabajadores del Proyecto en once estados; de ellos el 79%, vivían en Nueva York), la vida cotidiana y las artes, la cultura, empezaban a conformarse como una relación rutinaria y común (compartida).

Con respecto a las Fundaciones estas son una tipología institucional tradicional en la sociedad civil norteamericana. Según Shepard Stone (1989:15) en la actualidad hay más de 25.000 Fundaciones, con unos recursos totales de más de 50.000 millones de dólares. Este tipo de Instituciones son el resultado de 125 años de desarrollo industrial, y sobre todo, la

consecuencia de esa característica de la vida norteamericana, como ya advirtiera Tocqueville (1988:184-188), cuál es la asociación voluntaria de los ciudadanos para desempeñar tareas públicas .

La importancia histórica en la vida cotidiana en general, y en la vida cultural/artística en particular, de las Fundaciones Norteamericanas es ya un tópico del tipo de sociedad que constituye EE.UU. Victor Pérez Díaz (1992:44) ha señalado que *"el núcleo fundamental de aquellas Fundaciones americanas llevó a cabo actividades de evidente interés colectivo, de efectos, en general, benéficos para el desarrollo de la sociedad civil. Movilizaron aquellas capacidades.....de filantropía, altruismo, y amor al lejano. Capacidades que, en una sociedad civil como la norteamericana, resultaron ser extraordinarias. Porque, contra lo que pretende un estereotipo habitual, ocurre con frecuencia que las gentes libres, que funcionan en sistemas de economía de mercado y de propiedad privada, y en sistemas de democracia liberal, son generosas"*.

Con respecto a los servicios que cumplen las Fundaciones Norteamericanas,- sigue diciendo Victor Pérez Díaz (1992:45)-, *actúan en los siguientes campos: la salvaguardia de memorias e identidades colectivas, la investigación científica, la beneficencia y el arte y las humanidades"*. Según V.P.D.(1992:45) las Fundaciones *"pueden facilitar la creación de situaciones donde quizá se lleguen a dar experiencias individuales auténticas en el enfrentamiento con el arte y las humanidades, es decir, situaciones no dominadas por la lógica del snobismo social, de la ostentación del poder y del comercialismo"*.

Ciertamente, las Fundaciones, para la creación artística y para el disfrute y uso cotidiano de las mismas por los ciudadanos americanos, han sido históricamente decisivas. Jim Joseph (1989) señala cómo a diferencia de los países europeos, las ayudas gubernamentales a las artes,- salvo la experiencia histórica de la W.P.A.-, son comparativamente parcas en los EE.UU.

Según Joseph (1989:33) *"el boom artístico norteamericano no se hubiera producido sin las ayudas constantes y generosas de las Fundaciones"*. Desde este punto de vista las Fundaciones, como W.H.White (1968:220) ha recordado, se han asignado la tarea de *"hacer lo que otros no pueden o son demasiado ciegos para efectuarlo"*. Los grandes nombres simbólicos de las Fundaciones estadounidenses (Carnegie, Rockefeller, Ford, Guggenheim) revelan, con su actuación, una voluntad conforme a la mentalidad cooperativa y práctica de la vida colectiva americana y una vía experiencial

singular de enraizar la cultura en el conjunto de las instituciones democráticas. No en vano escribió A. de Tocqueville (1988:294) que *"la verdadera cultura nace principalmente de la experiencia"*. El ámbito de actuación de las Fundaciones norteamericanas han rebasado su marco geográfico actuando en el mundo entero. La Fundación Ford, por ejemplo, durante los decenios de 1950 y 1960, creó la Universidad Libre de Berlín o el Instituto Internacional de Estudios Estratégicos en Londres.

Pero para las artes y su cotidianeidad en los EE.UU., en ese período y con posterioridad, las Fundaciones Rockefeller y Guggenheim son instituciones emblemáticas en el apoyo a las artes y su instalación. Son referentes culturales de la vida diaria norteamericana.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (M.O.M.A.), vinculado desde su nacimiento (1929) a la familia Rockefeller y a su Fundación, es el santuario mundial de las artes del s. XX. El M.O.M.A. ha sido para los artistas norteamericanos y europeos (y para los artistas europeos exilados) una institución estimuladora de la creación y de contacto rutinario de las artes con los ciudadanos normales residentes en Nueva York y por supuesto para todas aquellas personas del resto del mundo que visitan la Gran Manzana. El Moma colaboró con los Proyectos Federales de Apoyo a las Artes ya descritos realizando exposiciones históricas (en la medida que son precedentes del expresionismo abstracto de los 40),- como Nuevos Horizontes en el arte americano(1934)-, siendo director del Museo Alfred Barr, uno de los actores capitales del boom artístico y la explosión cultural que empieza a gestarse en el decenio de los 30.

La labor de mecenazgo del M.O.M.A., en lo que se refiere a las artes en los EE.UU. tiene su punto álgido en el período que abarca esta investigación. En los primeros años del decenio de los cuarenta tal institución empieza a adquirir, como relata Alfred Barr (1986:227) cuadros de J. Pollock (She Wolf, 1943), Motherwell (1944) y Gorky (1946). Estas adquisiciones supusieron el reconocimiento de los pintores de acción, de los expresionistas abstractos, de la Escuela de Nueva York, la primera escuela y el primer estilo americano de pintura universalmente valorado que influyó cognitivamente y técnicamente en posteriores estilos y

tendencias americanas y europeas. Según Sam Hunter(1984:24-32) entre 1949 y 1969,- bajo la dirección de Rene d'Harnoncourt y la presidencia de John D.Rockefeller-, el Museo se consolidó como centro internacional de las artes, ampliándose sus departamentos al cine, la arquitectura, el diseño, la escultura y la fotografía.

Con respecto a la Fundación Guggenheim, ésta fue el resultado del esfuerzo de Solomon R. Guggenheim y de su esposa Irene Rothschild. Coleccionistas privados de arte,-práctica común de la élite americana del poder a lo largo del siglo-, "celebridades" en el sentido definido por Wright Mills (1978:74),- "*personas que no necesitan identificarse*"-, crean en 1937 dicha fundación para exponer el resultado de sus inversiones.Thomas Krens (1991:25) emplea los propios estatutos de la Fundación para especificar la razón de su constitución...."*la promoción, el fomento y la educación en materia de arte y la ilustración del público*": Es un párrafo sumamente expresivo del leitmotif de un Museo que, pasando por diferentes etapas, abre sus puertas,- con su imagen más común (el proyecto de Frank LLoyd Wright)-, el 21 de Octubre de 1959, hecho que originó la asistencia de unas tres mil personas a la inauguración (ver anexo documental fotográfico).

Desde 1976 la colección Peggy Guggenheim de Venecia, sobrina del fundador, forma parte integral de la Fundación. Según Krens (1991:41), esos fondos completaban algunas carencias estilísticas,- surrealismo y pintura gestual norteamericana de postguerra-, del Museo Guggenheim. Peggy Guggenheim es una de los actores sobresalientes de la escena cultural europea (funda en la preguerra, en 1938 (Londres), la Galería Guggenheim Jeune, con la colaboración de Marcel Duchamp y Samuel Beckett) y sobre todo, en lo que nos interesa, de la postguerra. Su Museo-Galería Art of This Century de la calle 57 en Nueva York, abierto en 1943, expone en 1943 por primera vez a Jackson Pollock. Cuenta la protagonista en su autobiografía (1990:329) que:

*"desde aquel momento hasta que me fuí de América, es decir
de 1943 a 1947, me dediqué en cuerpo y alma a Pollock".*

De aquella exposición Alfred Barr adquirió She-Wolf para el M.O.M.A.: Este hecho supone

la primera compra simbólica de la nueva pintura americana y evidencia, también las conexiones simbólicas y sociales existentes entre la élite cultural neoyorquina. A su marcha a Europa, la Guggenheim (1991:333) dejó como heredera espiritual de su trabajo a Betty Parsons:

"Sabiendo que ella estaba allí para ayudar a los artistas desconocidos, dejé mi colección en un almacén y me fui tranquila a Europa, con mis dos perros, para no volver hasta el cabo de doce años".

Betty Parsons fue una de las Galerías decisivas del expresionismo abstracto.

Las acciones gubernamentales del período (La W.P.A. es liquidada en 1942) y las Fundaciones, de cuya acción hemos descrito algunas claves esenciales con dos ejemplos tópicos (Moma y Guggenheim Museum) constituyen datos historicosociológicos claves, explicativos del desarrollo de las artes como práctica profesional factible para los ciudadanos norteamericanos y europeos, nacionalizados o emigrantes en las grandes ciudades culturales (Nueva York, Chicago, Boston, Los Angeles, San Francisco, etc). La posibilidad de un salario regular y el apoyo de las Fundaciones a los nuevos estilos, liberaron a los grupos artísticos de la incertidumbre y la vida bohemia y errática, creando un marco legitimador para la creación y convirtiendo la actividad creativa en una posibilidad real, cotidiana, y no en un esfuerzo profesional quimérico, cuyo reconocimiento no tenía fecha ni valor. Este es un hecho sociológico de primera magnitud del período, que explica la cuantificación y la masificación de la actividad creativa en las artes durante el decenio de los cincuenta y que hizo de la cultura una dedicación accesible para todos, pasando a formar parte del sentido común,- caracterizandole-, y de la imagen simbólica de las grandes metrópolis citadas.

Esta circunstancia estructural es especialmente relevante para nuestro propósito específico- las relaciones entre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido artístico- ya que la existencia de una infraestructura cultural estable,- apoyo gubernamental, Fundaciones, industria cultural de masas, empresas de cultura de élite-, de

carácter diverso e interrelacionada, produjo en dicho período una socialización de las experiencias de los actores y los grupos, originando acciones culturales continuas e impulsando por un lado la innovación y por otro, la explosión del consumo cultural y la información del mundo de la cultura en los media.

Un sexto proceso es destacable: La influencia de los mass media en la explosión cultural de los cincuenta, en la cotidianeización de la cultura y en la lógica de la interacción focalizada y no focalizada de los procesos creativos.

Los medios de comunicación de masas en Estados Unidos constituyen un fundamental instrumento de producción y socialización cultural. Históricamente y como Paul Flichy (1982:160-167) ha demostrado, la industria cultural de masas (el cine, el disco, el libro), y las empresas electrónicas audiovisuales son diferentes estructuras o divisiones interferidas por las grandes corporaciones de la comunicación de masas, que se caracterizan por la producción de un objeto cultural entendido como un proceso compuesto por un medio, unos contenidos y un soporte (el disco, el film).

Para el tipo de macroempresa citada, la cultura, la información y la investigación de nuevos medios y soportes es comunicación para su consumo masivo. El consumo masivo de la cultura impulsa la comunicación de los actores entre sí, al hacer común y cotidiano, - no privado y excepcional-, el material simbólico lanzado al mercado, entendiendo por tal un conjunto de reglas definidas por los agentes e instituciones actuantes en una economía de libre empresa y en un sistema democrático liberal. Las grandes corporaciones históricas norteamericanas como R.C.A., C.B.S. o Warner son ejemplos de empresas globales de comunicación y cultura, empresas que apoyándose en la investigación social aplicada (encuesta estadística y análisis de contenido sobre todo), en el marketing y la publicidad, así como en las modernas técnicas de organización empresarial, han hecho de la cultura y la comunicación, una actividad industrial tradicional en EE.UU.

Esta situación favoreció el boom cultural de los cincuenta: la cultura y las artes se hicieron accesibles a la gente mediante actos cotidianos como la compra de un disco o libro en un

establecimiento comercial o el pago de un ticket,- mediante el cual entras en una sala de cine- , y otras rutinas (lectura en la prensa diaria o en los magazines especializados de información cultural, audición y visión,- radio y televisión-, de películas, programas musicales y literarios, de artes plásticas). Destacan en este contexto el incremento de performances culturales en vivo, las representaciones de tribuna que llama Goffman....danza, teatro, música.....

Estas realidades múltiples combinadas, empresarialmente suturadas entre sí (medios de comunicación de masas e industria cultural) hicieron que las artes y la cultura- proceso que comienza en el decenio de los veinte- formaran parte del sentido común, constituyendo un nuevo elemento de comunicación compartida. Es pertinente señalar que esa explosión cultural a la que alude Toffler (1981) ha de ser contextualizada: para Rostow (1973:107) 1946-1956 es *"una década de ocupación plena crónica"*, de perfeccionamiento de la revolución de los bienes duraderos de consumo que se inicia en los años veinte(1920-1955 es para Rostow el período del consumo en masa, iniciándose en 1955 un proceso productivo orientado hacia la calidad). Pero la importancia de los medios de comunicación de masas como divisiones de las grandes corporaciones de la comunicación no explican, en lo que se refiere a esta investigación, el proceso de normalización que las artes conocen en el período explorado, aún siendo un factor estructural relevante.

Los medios de comunicación de masas popularizan a los artistas, actuando como pantallas y cajas de resonancia en la legitimación y el reconocimiento de su éxito. Este hecho facilita la familiarización de la gente con ellos, su mitificación e imitación social, así como la regeneración de la imagen del artista como una profesión de prestigio, lo cual hace que tal ocupación sea una meta vital factible. Con independencia de la incidencia que la divulgación masiva de la imagen pública del artista pueda tener y tenga en su narcisismo, ésta circunstancia (reportajes, críticas, entrevistas, fotografías, noticias) favoreció la proliferación de grupos artísticos en el período, impulsó la interacción cotidiana de los grupos artísticos, e hizo que las biografías de los creadores más brillantes y populares fueran algo cotidiano para sus fans y los ciudadanos en general....músicos, directores de cine, actores y actrices,

pintores y escritores y otros personajes representativos de los diferentes roles que conforman los mundos artísticos ocupaban los mass media junto a otros asuntos y actores de interés general. En este sentido es necesario destacar la importancia de la televisión (en 1956 se habían instalado televisiones en el 86% de los hogares), como instrumento cotidiano por excelencia en la transmisión de la producción de sentido cultural, especialmente con relación al cine y a la música en tanto que actividades creativas adaptadas a un medio audiovisual. Por último, para la vida diaria, intercomunicación y fines de los artistas, los medios de comunicación de masas supusieron un medio de extensión de su imagen social y forma de interacción no focalizada: Para los artistas los medios de comunicación de masas pasan a ser un referente temático habitual en su creación; la alienación que entronizan, la apropiación de imágenes e historias leídas, oídas y vistas y el empleo de periódicos como componentes de las nuevas propuestas plásticas (pop art, sobre todo), son diversos ejemplos de empleo de los medios como instrumentos interactivos no focalizados. En efecto, los media como instrumento de alienación será uno de los temas culturales del período más divulgados y "trabajados" por los artistas (a partir de los beats, sobre todo). Los medios emiten información, historias, imágenes cotidianas que los artistas manipulan, recrean y transforman según sus reglas de procedimiento. Es por esta razón por lo que los media son un "instrumento" para la expresión cultural y la creatividad estética. Ciudadano Kane (1940), de Orson Welles, es un clásico ejemplo de empleo de estos medios como marco creativo.

Pero además la adopción de fragmentos de periódicos con fines significativos y plásticos es una tradición característica del arte moderno, en concreto del collage, como H.Wescher (1976) ha demostrado. Los fragmentos gráficos, provenientes de la prensa y otros, constituye uno de los materiales más comunes. En los EE.UU., esta pauta se mantiene y renueva,- sobre todo a principios de los sesenta con el uso que, los artistas pop harán de la prensa y el comic. Sin embargo, no es este un hecho que ha de ser valorado de forma aislada ya que la utilización de objetos, escenas y símbolos, de la vida cotidiana urbana,- el mundo objetual y simbólico de la calle-, es frecuente en el mundo creativo moderno, radicando en este

aspecto una de las razones de la dimensión comunicativa, y popular, de los estilos y lenguajes artísticos estadounidenses.

La migración intelectual y artística que se produce de Europa a EE.UU. durante 1930 y 1960, la confluencia de maestros clásicos, modernistas y postmodernistas en el período analizado, la masificación del consumo cultural, los proyectos gubernamentales del New Deal de apoyo a las artes y el rol benefactor y patrocinador de las Fundaciones, el paradójico incremento del prestigio de la música popular negra en la población blanca y la influencia de los media en la divulgación de la imagen de la cultura como mundo social cotidiano, constituyen los seis factores explicativos clave del desarrollo espectacular de las artes en los EE.UU.

Estos factores transformaron intelectual y vitalmente los escenarios de relación, creación, convivencia, actuación y divulgación tradicionales de las artes, creando una nueva situación, unos nuevos marcos de referencia caracterizados por la espontánea incorporación de la experiencia cotidiana a la acción creativa.

La pintura, el jazz y el cine -y en un menor grado la literatura- conocen un proceso de expansión sin parangón en el siglo en el período de configuración de la sociedad afluyente, de la sociedad de consumo. Es el momento más feliz del sueño americano así como el de la creación de la imagen moderna americana y de su estilo de vida, exportado al resto del mundo con éxito comercial.

En términos políticos, el período comienza con el fin del New Deal y finaliza con el fin de la Nueva Frontera, de F.D. Roosevelt a J.F. Kennedy. Analizo, a partir de ahora, esos procesos de interacción entre la vida cotidiana y la creación artística en dos pasos: primero, por separado -cada una de las artes (cap.12,13 y 14)- y después de modo comparado, estableciendo nexos relacionales entre las artes.(cap.15).

XI.DE LA EXPOSICION,CLASIFICACION Y ANALISIS DEL MATERIAL DOCUMENTAL

Con antelación al análisis documental, desarrollo en este apartado el método con que ha sido organizado el material que a continuación de este capítulo se presenta.

La exposición del material documental posee un itinerario análogo: En primer lugar realizo una descripción historicosociológica sintetizada de los procesos de configuración de los grupos artísticos en pintura (cap. 12), jazz (cap.13), y cine (cap.14), así como aquellas agrupaciones multidisciplinares significativas del período investigado (cap.15), no constituyendo la literatura un capítulo autónomo, siendo, sin embargo, distribuido el material documental relativo a esta forma artística entre los capítulos citados (sirviendo, por tanto, los materiales literarios utilizados-análisis formales de expertos, y fragmentos de novelas y poemas-, de documentos expresivos del período y analógicos a la estructura social del mundo de la vida cotidiana y a su influencia en el sentido cultural entre 1940 y 1964). Para materializar este fin, relaciono la constitución y decantación de los diferentes grupos artísticos y comunidades creativas con el mundo de la vida cotidiana que les enmarcó y significó. Empleo para ello:

- 1) Fuentes primarias: fragmentos documentales significativos procedentes de Memorias, autobiografías, cartas, entrevistas, conferencias, artículos y otros materiales relatados por los actores representativos de las formas artísticas observadas y por otros actores protagonistas del período cultural analizado. Del mismo modo uso el material simbólico creado/recreado- películas, canciones, poemas, novelas- de los actores culturales en la medida que son documentos expresivos de la época examinada. Para la plasmación visual del mundo de la vida cotidiana, presento un bloque fotográfico al final de cada capítulo. Son reproducciones de grupos de afinidad cultural, sesiones de trabajo cooperativo, escenas de películas, cuadros, representaciones de tribuna e imágenes de la vida cotidiana.
- 2) Fuentes secundarias: datos, análisis y generalizaciones procedentes de investigaciones, ensayos y artículos de sociólogos, historiadores del arte, teóricos del arte y la estética,

críticos, antropólogos y otros tipos de científicos sociales y analistas culturales.

Tales documentos expresivos evidencian las definiciones de los actores de las situaciones que protagonizan y contrastan los datos documentales secundarios y primarios utilizados. La finalidad es estrechar los márgenes de verosimilitud entre los documentos históricos usados y los materiales autobiográficos y biográficos elegidos relativos a las visiones, experiencias y acciones de los actores, en la medida que un supuesto fenomenológico básico que fundamenta el discurso de la sociología interpretativa es que lo que los actores dicen y hacen es consecuencia del modo en que definen su mundo, mundo que es pertinente empíricamente observar y analizar desde dentro.

Mediante el análisis documental categorial, -forma específica del análisis de contenido que empleo-, selecciono del conjunto de documentos secundarios y primarios clasificados (investigaciones y generalizaciones de expertos culturales del período, declaraciones personales de los actores y de informantes clave, canciones, novelas y poemas, películas, cuadros y fotografías), fragmentos textuales y fotográficos, presentándoles como bloques separados del desarrollo textual general. La muestra documental expuesta permite el análisis e interpretación de los datos y la formulación de conclusiones, la construcción de las inferencias de la investigación. Los criterios de selección de esta muestra fueron los siguientes:

- a) Potencial cualitativo del documento: significatividad y representatividad de la unidad de registro y contexto elegida según el marco teórico y el objeto de la investigación. La mayoría de las fuentes citadas y de los fragmentos documentales expuestos expresan la relevancia histórica de la experiencia, la acción y la espontaneidad/ improvisación como regularidades socioculturales del período investigado.
- b) Pertinencia de la fuente y el documento empleado: Las citas histórico-estilísticas, -y culturales en general-, así como los documentos expresivos usados corresponden a historiadores, sociólogos, analistas y críticos especializados en el período

examinado, siendo algunos de ellos actores del mismo. De igual modo, los documentos personales presentados corresponden a actores e informantes claves (personas pertenecientes al mundo cultural y cotidiano observado que poseen datos privilegiados sobre él) representativos de la época cultural analizada. La pauta de representatividad deviene de la observación y análisis de las fuentes secundarias utilizadas.

c) Riqueza sociolingüística y expresiva de los párrafos aislados y separados para su análisis.

Partiendo del supuesto de la dimensión social del lenguaje, la interacción social y el conocimiento del sentido común de la vida cotidiana, no existirían como tales objetos de investigación sino se considerara el lenguaje y las formas de comunicación verbal y no verbal como aspecto constitutivo de las relaciones cara a cara y de la interacción no focalizada. De modo más específico, el lenguaje artístico y cotidiano forman parte del acervo de conocimiento de una comunidad social.

Una vez estructurado y analizado el material del modo descrito y referido a cada una de las artes investigadas, analizo en el capi.15, sus analogías y recurrencias, no ya en torno a las variables o categorías guía-las regularidades-, como tales (unidades de registro) sino como atributos cualitativos de los grupos y estilos analizados, formados y desarrollados a partir de la interacción de las vidas diarias de sus componentes con otros mundos, vidas, imágenes y lenguajes cotidianos. El análisis comparado tiene por objeto especificar un conjunto de características genéricas,- no singulares de un arte en concreto, sino del conjunto de las formas simbólicas-, denotativas de la finalidad transdisciplinar de los grupos artísticos del período investigado (1940-1964): esto es, de la intención de los actores de crear unas pautas cognitivas y metodológicas de creación afines al conjunto de las artes.

XII. LA PINTURA: GRUPOS, INTERACCION, METODOS

XII.I. ESTILOS Y TENDENCIAS

Durante el período de esta investigación tuvo lugar la consolidación de un estilo pictórico cuya denominación más generalizada responde a la expresión "expresionismo abstracto". Aunque se le superponen otras caracterizaciones como Pintura de acción (action painting) o Escuela de Nueva York y otras definiciones (impresionismo abstracto, intrasubjetivismo, surrealismo abstracto), ninguna ha alcanzado la notoriedad de la primera descripción. Según Peggy Guggenheim (1990:327), el término expresionismo abstracto fue fundado por Robert Coates, crítico de arte del New Yorker,

"siguiendo el ejemplo de los abstractos y los surrealistas europeos refugiados en Nueva York".

Barbara Rose (1986:73), anota que, si bien Coates fue el primero en definir la nueva pintura como expresionismo abstracto, tal expresión fue inventada por Alfred Barr a propósito del trabajo de Kandinsky y de los expresionistas alemanes de los años treinta.

La noción Escuela de Nueva York,- su denominación-, fue obra del pintor Robert Motherwell, uno de los primeros activistas del nuevo movimiento pictórico (en 12.6 recojo la declaración de Motherwell sobre las circunstancias de la creación de la Escuela).

Pintura de acción es un concepto creado y desarrollado por uno de los teóricos del nuevo estilo, Harold Rosenberg, en su texto Los pintores de acción norteamericanos publicado por Art News en 1952. Este escrito es uno de los documentos canónicos del expresionismo abstracto y de la Escuela de Nueva York.

Destaco cuatro ideas características del texto de Rosenberg (1971), que a su vez definen el estilo expresionista abstracto de la Escuela de Nueva York:

1. "En un momento dado la tela empezó a parecerle a un pintor norteamericano tras otro, una arena en la que obrar-

más que un espacio en que reproducir, reinventar, analizar o "expresar" un objeto, real o imaginado. La tela sería para un acontecimiento, no para un cuadro". (1971:28-29)

2. "Una pintura que es un acto es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un "momento" de su vida. (1971:31)"

3. "La nueva pintura rompió toda diferencia entre arte y vida". (1971:31)

4. "Como el pintor se convirtió en actor, el espectador debe de pensar en términos de acción: su principio, duración, dirección-estado psíquico, concentración y relajación de la voluntad, espera alerta. Ha de convertirse en conocedor de las gradaciones entre lo automático, lo espontáneo, lo evocado". (1971:33)

En otro texto, Rosenberg (1977) acota las ideas contenidas en esta histórica definición de la nueva pintura. Dice,

"en la historia de los estilos pictóricos, desde el Renacimiento, la acción es una manera de dibujar y de emplear el color que tiende a alternar con la inmovilidad. Sin embargo, la acción en el arte de los últimos cincuenta años tiene propósitos mucho más amplios que el estilo; busca su integración en la vida y desborda a la pintura más allá de lo estético, hasta las cuestiones de política, ética, psicología y el porvenir de la pintura. En efecto, la acción del arte del siglo XX significa un rechazo de la estética como objetivo. Al principio la pintura de acción fue un método de creación, no un estilo".

Estas generalizaciones de H. Rosenberg sobre la pintura de acción proceden de John Dewey

y su concepción del arte como experiencia que analizo en el capítulo 6.1 de esta tesis (véase al respecto el octavo aserto, el que se refiere a los artistas que aprenden por su obra a medida que ésta marcha, a ver y sentir lo que no formaba parte de su plan y propósito originales).

Sin embargo las valoraciones de Rosenberg de la nueva pintura,- del estilo expresionista abstracto-, evidencian que para los artistas americanos la obra, además de ser un proceso (work in progress), es una acción, un acontecimiento, inseparable de la vida, hasta el punto de considerarla un momento de ella.

Es un método de creación que plantea al espectador pensar en los mismos términos que el creador actúa: no es la pintura una actividad separada de la vida cotidiana de sus creadores; es una actividad corporal y mental constitutiva de ella. Esta idea sedimentará la configuración de los diferentes grupos artísticos hacedores del estilo, de la nueva pintura americana.

De este modo la pintura de acción (action painting) es la característica formal sobresaliente del estilo practicado por la Escuela de Nueva York, el expresionismo abstracto. El nuevo estilo pictórico "americano" tendrá como protagonistas, entre otros artistas, a Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Willem De Kooning, Ashile Gorky, Robert Motherwell, Franz Kline, Clifford Still, Ad Reinhardt, Adolph Gottlieb, William Baziot, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin, Philip Guston, Helen Frankenthaler, los españoles José Guerrero y Esteban Vicente.....

William Rubin, director del M.O.M.A. (1982:17) ha señalado que

"a partir de Pollock, la pintura americana ha llegado a ser una pintura mundial en el sentido hegeliano (welthistorisch), es decir un suceso histórico de importancia mundial".

Parafraseando a W. Rubin, un nuevo estilo de pintura se configura a lo largo de los cuarenta, estando consolidado como tal a comienzos de la década de los cincuenta. Según Clement Greenberg (1979:191) estos pintores,

"proceden de diferentes direcciones estilísticas y si estas

convergen en un punto es gracias en buena medida a una vitalidad, una ambición y una inventiva comunes en relación con una tradición y un lugar dados. Sus obras sólo muestran rasgos estilísticos uniformes cuando se comparan en términos muy generales con la de artistas que trabajan, o trabajaron en otros momentos, lugares o relaciones".

Esa "ambición" para constituir un estilo convergente consecuencia de la suma de las individualidades, era la pretensión de constituir una pintura americana universal, lo cual suponía romper con la tradición nativista y provinciana del arte norteamericano. Dice Greenberg (1979:207),

"este país no había hecho aún una sola aportación a la corriente principal (mainstream) de la pintura o la escultura. Y la firme decisión de terminar con esta situación era lo que más unía a los expresionistas abstractos".

Este ideal aglutinó a los artistas americanos del período, siendo la espontaneidad del gesto, la improvisación, la acción de pintar como momento cotidiano y el cumplimiento de la experiencia por la experiencia misma (Dewey, 1949:124) los mecanismos vitales e inventivos comunes que definieron la nueva pintura. Las reglas técnicas y principios instrumentales de ejecución fueron el dripping (goteo de la pintura sobre la superficie del lienzo), pour and spatter (derramar y salpicar) y la concepción all over del cuadro,-colocación de éste en la pared o suelo y distribución de sus elementos, de forma regular, sobre su totalidad.

El expresionismo abstracto según refiere C.Greenberg (1977:24) "colapsó" en 1962. "El aburrido" expresionismo abstracto fue sustituido por el "divertido" Arte Pop, según señalara Tom Wolfe (1976), haciendo gala de un juego de oposiciones lingüísticas de signo descriptivo, no valorativo.

En 1962, el arte pop ya está consolidado en EE.UU. R. Rauschenberg, J.Johns, y J. Dine entre otros, a mediados de los cincuenta, y partiendo de los planteamientos del expresionismo

abstracto, incorporan a sus obras imágenes y objetos de la cultura cotidiana americana, prefigurando el Arte Pop. Otros estilos y acciones artísticas complementan la consolidación y auge de este estilo. Así, Allan Kaprow, en 1959, en la Galería Reuben de Nueva York realiza su primer happening titulado 18 happenings in 6 parts. Antes (1951/1952) en el Black Mountain College (experiencia educativa y creativa interdisciplinar que trato en el capi.15), John Cage, Robert Rauschenberg, J.Johns y Merce Cunningham ya habían realizado los primeros acontecimientos multiartísticos. Kaprow, deudor de las experiencias de la Pintura de Acción de Pollock y de los conceptos del arte como suceso de Cage,- sobre todo la idea de que lo decisivo es la acción espontánea, la experiencia misma, y no el acabado de la obra redondeada según un plan (mediante bocetos o modelos) preconcebidos-, inaugura un nuevo tipo de acción artística que consolida la integración del arte en la vida. Afirma Simón Marchan al respecto (1988:197) que *"el happening se convierte en acontecimientos casuales, improvisados en una vida cotidiana monótona"*.

La pintura abstracta de los sesenta, que Greenberg denominó Abstracción Postpictórica y cuyos aspectos definiera Michael Fried (1978), recibió diferentes etiquetas (Hard edge- borde duro-, color field- campo de color-) pareciéndome la más adecuada la empleada por M.Kozloff (1985:120) de "abstracción sistémica" por su valor conceptual. Tuvo en un grupo de artistas como M.Louis, F.Stella, L.Poons, J.Olitski, y K.Noland a sus ejecutores más representativos, siendo una de las tendencias continuadoras del expresionismo abstracto. A partir de 1964, según Gaye Tuchman (1981) y partiendo de la influencia del expresionista abstracto Barnett Newman, de Frank Stella, del escultor A. Caro y de la crítica B. Rose, se desarrolla el estilo Minimal, también llamado Cool Art, un enfoque que tendrá su manifestación homóloga en la música (La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass...) y cuyos más destacados representantes (D.Judd, D.Flavin, C. André, R. Ryman, R. Mangold, etc, etc), producirán su obra más significativa a lo largo de los años sesenta y setenta. El término -Minimal- fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965. Según E. Luci-Smith (1983:377), el citado pensador creó esta marca *"para describir ese tipo de objeto contemporáneo*

que parecía basar su valor artístico en una paradójica falta de contenido artístico". El proceso de vincular arte y vida proseguía de la mano de nuevos grupos y movimientos artísticos.

Siguiendo las recomendaciones de K. Mannheim sobre la eficiencia de la historia del arte como disciplina capacitada para fechar y caracterizar los rasgos de un grupo, movimiento, estilo o escuela, he expuesto y descrito en esta introducción aquellas manifestaciones artísticas englobadas en el marco histórico de la investigación, lo cual implica la realización de algunas observaciones.

En primer lugar examino a partir de ahora los contextos, situaciones, y escenarios y temas que sedimentaron la configuración de los grupos artísticos y sus métodos de creación. Nuestro análisis se centra en los pintores de acción/ en los expresionistas abstractos/ en la Escuela de Nueva York, por ser este movimiento,- en el sentido anteriormente indicado por Greenberg-, el que nace, se desarrolla y "muere" (desde el punto de vista del estilo de referencia de una época) durante la fecha de inicio y cierre de la exploración. El arte pop y el happening también nacen,- y se consolidan-, durante ese período pero su despliegue tuvo lugar a lo largo de la década de los sesenta y setenta. Los grupos y experiencias que conforman (La Factory de A. Warhol, por ejemplo, nace en 1964) los estilos citados conocen su impulso más álgido a partir del límite histórico superior establecido en esta investigación. Por esta razón, aunque no analizo los procesos de interacción grupales de ambos,- lo cual nos situaría en este momento, en la actualidad-, les incluimos en algunos apartados (América como tema, Documentos personales) de este capítulo y en el capítulo quince (comunidades creativas y experiencias de intercambio) dada la importancia del Black Mountain College en el desarrollo interactivo e interdisciplinar de las artes en general y del happening en particular, y de la Factory de Andy Warhol como centro de agregación y producción de la cultura pop en Nueva York.

No analizo, según este planteamiento, ni las configuraciones de los grupos minimal,- aunque sus artistas producen obras a finales de los cincuenta-, y de la abstracción postpictórica,- cuyas influencias se remontan a H. Franklentaler, a los abstractos geométricos como Josef

Albers, alma mater del Black Mountain College, y Elsworth Kelly. La mayoría de ellos comienzan a exponer con el cambio de década (los pintores de la abstracción postpictórica constituyen, como tercera generación de la pintura abstracta geométrica/expresionista americana, una alternativa enfrentada al arte pop y a su vez una progresión de la experiencia que se inicia con los expresionistas abstractos). El minimal y la abstracción postpictórica forman parte del pluralismo estilístico y cultural armonizador de los sesenta, en el cual advirtió H. Marcuse (1985:91) una nueva forma de totalitarismo. Junto a otros estilos y tendencias, el fin de las tendencias "sixties" fue destruir la categoría tradicional de arte igual a estética y belleza- tal fue el referente del arte conceptual- y trasladar el arte a la naturaleza mediante intervenciones en ella (land art o earth art); o implicar al espectador en experiencias ópticas y visuales motivando reacciones psico-fisiológicas en él (arte cinético/pop art) y por supuesto referir al espectador a su cotidianeidad (arte pop/el happening).

Pero los "sesenta" como categoría sociológica descriptiva no es el espacio/tiempo de esta investigación. Circunscribimos pues el ámbito de los contextos, situaciones, marcos y escenarios a reconstruir a los expresionistas abstractos (incluida la segunda generación como la llamo W. Rubin (1982:17), la de Tenth street,- J. Michell, M. Goldberg, J. Johns, R. Rauschenberg- estos dos últimos preludian ya algunos elementos del arte pop), y parcialmente,- y como ha sido indicado-, al arte pop y el happening.

La diáspora estilística descrita tuvo lugar en un momento de cambios políticos y sociales que alteraron y significaron la vida cotidiana del país. El cambio de década 1950/1960 introdujo situaciones inimaginables en la indicción 1945/1960.

En 1960 J.F. Kennedy accede al poder. Su programa, al tiempo que insiste en las conquistas del período Eisenhower, reconoce el problema de la pobreza (en 1962 Michael Harrington publica *The other América*,- su autor afirmaba que existían en el país 50 millones de pobres) como una cuestión nacional; al tiempo afirma su voluntad de resolver el asunto de los derechos civiles de la población afroamericana (en agosto de 1963, 250.000 marchan sobre Washington: M.L. King pronuncia su simbólico discurso *I Have a dream*); la crisis de Bahía

Cochinos produce tensiones críticas entre la URSS y EE.UU.; el 22 de noviembre de 1963 es asesinado en Dallas el propio Kennedy; en 1964 se produce la huelga del Free Speech Movement en protesta por el estilo educativo tecnocrático del rector de Berkeley, Clarr Kerr; 1965 es el año del asesinato de Malcolm X en el Audobon Ballroom de Harlem (N.Y.) y del comienzo de los ataques aéreos sobre Vietnam del Norte.....

Los estilos artísticos del decenio de los sesenta integrarán en su discurso y acción, las problemáticas generales que constituyeron los escenarios cotidianos de relación social de esa conflictiva década. Pero nuestra investigación se sitúa en la frontera de la fractura social y cultural que conoce América a principios de los sesenta. Precisamente elegimos esta periodización histórica porque el período de conformidad consumista 1940-1964 (1945-1964, si exceptuamos o relativizamos el lapso bélico) constituye un ciclo cualitativo diferenciado a nivel historicosociológico general del período de rebeldía, movilización, rechazo y agitación social que caracteriza la vida diaria de los norteamericanos entre 1964 (1963 o 1965) y el cambio de década (los sesenta). Las artes, tanto en lo que afecta a los procesos de configuración de la interacción entre los miembros de los grupos, movimientos, escuelas y estilos, cuanto a los métodos dispuestos para la creación de obras, registran los discursos que articulan la vida cotidiana y colectiva, expresando así las interacciones simbólicas de los actores; constituyendo "cámaras de rodaje" cuyo material secuencial evidencia dichos discursos y pautas cotidianas.

A partir de 1950 las artes se convierten en una actividad común para los ciudadanos norteamericanos desde el punto de vista de su práctica profesional y del ocio, entretenimiento y consumo. La integración del arte en la vida cotidiana que propiciaron los expresionistas abstractos inscribió la acción artística en la experiencia individual: ser pintor era un "momento" de la vida. La pintura americana era ya una realidad universal reconocida. Un entramado complejo de instituciones y profesiones- museos, marchantes, galerías, críticos- articuló las redes de una actividad simbólica productora de imágenes públicas de sentimiento (Geertz, 1992:81): imágenes, ideas y formas expresivas de la experiencia y el carácter

colectivo activo y espontáneo que define a los americanos y su sistema de convivencia y relación. Esas imágenes públicas de sentimiento que son las pinturas expresionistas abstractas,- consecuencia de la interacción experiencial de los actores-, estuvieron sujetas a procesos de divulgación- mediante su exposición en Museos, Fundaciones y Galerías- y comunicación,- a través de los media-, constituyendo parte esencial del sistema de símbolos significativos (Geertz, 1992:54) de la conciencia colectiva y la mentalidad común americana moderna, de su universalidad cultural. Es entonces a principios de los cuarenta cuando se produce la dsprovincialización de la cultura americana, convirtiéndose la ciudad de Nueva York en la capital mundial de las artes. Mi razonamiento es que ésta situación se alcanza debido al tipo de estructura social del mundo de la vida cotidiana americana, la cuál contribuye a formar el sentido de las obras, dotándolas de un carácter cultural, americano, siendo las regularidades que las articulan,- la experiencia, acción y espontaneidad de los actores-, características de dicha estructura social. Estas son, a su vez, las frecuencias regulares de cada una de las artes analizadas y por tanto la base de la comparación estética entre ellas-, sus correspondencias-, y la vida cotidiana.

A continuación analizo cómo se produce este proceso,- empleando fuentes secundarias y documentos personales-, en los grupos de actividad plástica del período, aislando las unidades de registro y de contexto pertinentes correspondientes tanto a las investigaciones de otros científicos sociales cuanto a las declaraciones personales de los actores. Con antelación a esta labor, detallo un conjunto diferente de interpretaciones sobre la génesis del espresionismo abstracto como estilo pictórico americano ya que su exposición sintética me permite identificar procesos y fenómenos relacionados con el carácter colectivo americano y con el hecho sociocultural que analizo.

XII.II. INTERPRETACIONES SOBRE LA GENESIS DEL EXPRESIONISMO

ABSTRACTO COMO ESTILO AMERICANO

El contacto visual y cognitivo con las obras de los expresionistas abstractos plantean una inicial interrogación: ¿Porqué nace ésa pintura en los EE.UU. de América y en un momento histórico concreto?. Varias y variadas son las interpretaciones sociológicas e historicoculturales al respecto. Las que aquí expongo tienen una obligada cabida en nuestro modelo teórico en la medida que explican el fenómeno en términos sociológicos, históricos y culturales compatibles con nuestra finalidad, completándola si cabe. Por ello exhibo estas interpretaciones: como explicaciones histórico-culturales comprensivas de la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en el período investigado en la formación del sentido del estilo expresionista abstracto y sus métodos de creación.

La primera interpretación que analizo corresponde a V.Kavolis (1970:190-199). Kavolis, tras razonar la inexistencia de correlación entre el industrialismo y el expresionismo abstracto,- ya que es un movimiento no figurativo que no representa ni exalta la máquina ni ninguna otra imagen asemejable con la industrialización como referente-, descarta de igual modo que existieran nexos relacionales entre el sistema político americano, desde un punto de vista sustancial, y el estilo citado ya que no hay temas comunes significativos que vinculen a la democracia y al expresionismo abstracto. De igual manera, Kavolis no acierta a ver vínculos entre uno de los subproductos sociológicos de la industrialización,- la sociedad de masas-, y el estilo artístico de referencia (es pertinente subrayar que Kavolis no se refiere a los contextos interactivos que impulsan el estilo y sus métodos,- que es nuestro ámbito-, sino a las orientaciones valorativas generales que articulan la civilización moderna en general y la cultura norteamericana en concreto).

Sí concede por el contrario este autor cierta plausibilidad a las hipótesis de base psicológica y psicoanalítica que explican la pintura de acción en términos de alienación, sublimación o inadaptación de los individuos,- los artistas-, con respecto a la sociedad. Sin embargo para

él, estas explicaciones no explican lo que es lo esencial del estilo: la supresión total de todas las «formas tangibles de la carne».

Kavolis indica que el expresionismo se convirtió en el estilo-insignia universal de la sociedad industrial más avanzada, no tanto porque la reflejara cuanto por ser una manifestación de las orientaciones valorativas centrales articuladores del sistema social donde dicho estilo surgió. La primera hipótesis de Kavolis parte de las dos orientaciones valorativas, presentes en la tradición judío cristiana, que T.Parsons destacó como singularmente importantes en la formación del contenido secular de la civilización occidental: el universalismo y el activismo. En efecto, el expresionismo abstracto adquiere esa universalidad, no sólo por la anulación de las referencias de tiempo, lugar y grupo social sino también a causa de un individualismo radical que preconizaba la autoexpresión. Con respecto al activismo,- del cual el concepto de pintura de acción es una extensión-, ha de entenderse la pretensión consciente y deliberada de manipular la expresión mediante pautas dinámicas que exigen al espectador comunión más que comunicación. La experiencia del acto de pintar como "momento" ordinario e irrepetible de su vida cotidiana y la concepción de la obra como un proceso en progresión abierto e indeterminado donde el actor improvisa y crea un orden en el cuadro- el resultado final- que parte del desorden y lo imprevisto, son ampliaciones conceptuales dimanantes de un tipo de acción racional orientada, guiada, por fines precisos y conscientes, cuya naturaleza y sentido es compartido, común, civilizatorio.

La segunda hipótesis de Kavolis, es menos sistemática. Afirma (1970:194) *"sugerimos que la rama de la tradición cristiana que más vigorosamente ha subrayado las orientaciones hacia el universalismo y el activismo individualista,- a saber el puritanismo-, ha producido motivaciones favorables en particular al nacimiento de un estilo de las características del expresionismo abstracto....la eliminación radical (que sobrepasa la prohibición judaica de las imágenes) de toda naturaleza visible como tema de expresión artística concuerda con el «repudio puritano de toda idolatría de la carne»".*

Kavolis entiende que la "espontaneidad ascética" que exhiben los pintores de acción es consecuencia del "desaburguesamiento" del puritanismo,- es decir de su efectiva y real

condición urbana-cotidiana-. De igual modo la incertidumbre ante la salvación, la predestinación y la rebelión puritana (contra la tradición) son mecanismos resaltados por M.Weber (1977) que Kavolis emplea para establecer los oportunos paralelismos entre su modelo y el expresionismo abstracto: la indefinición individual (exacerbación del "yo"), el trabajo concienzudo (dedicación disciplinada a la vocación) y la rebelión contra la tradición de la Historia del Arte (recuérdese la definición de Rosenberg acerca de lo que ha sido la acción artística desde el Renacimiento y los que es la acción en el Arte Moderno, cap. 12.1.) son rasgos destacados de los expresionistas abstractos y los pintores de acción.

Kavolis concibe el expresionismo abstracto *"como un estilo artístico cuya motivación proviene en gran parte de una tradición puritana secularizada, reconciliada con un creciente interés por el arte y reactivada por un impulso religioso nuevo, aunque no específico ni confesional".* En función de este aserto sugiere (1970:199):

1. "A causa de las congruencias de algunas de las orientaciones valorativas fundamentales forjadas por el puritanismo y el expresionismo abstracto, este último se convirtió en el primer estilo artístico de producción interna que suscitó interés intenso y generalizado en la sociedad norteamericana y determinó la aparición de la primera expresión artística con significación internacional de dicha sociedad".

2. "Fue un logro creador de primer orden, no sólo como forma de expresión artística, sino también como foco de integración sociocultural".

Hasta aquí la interpretación de Kavolis. Retornando al principio de esta investigación (cap. 5), creo oportuno retomar algunos de los argumentos esbozados con respecto al funcionalismo. Aceptando la influencia del puritanismo, como orientación valorativa estructural, en el nacimiento de este estilo, no puede reducirse a este aspecto la génesis del mismo ya que tal orientación ha de implementarse a un conjunto de factores y situaciones en las cuales dichas orientaciones valorativas no son el summum bonum explicativo, lo cual relativiza el rol articulador del puritanismo como doctrina demiúrgica del estilo investigado. Hay en su gestación otros factores: la influencia del modernismo y el postmodernismo; el papel activo jugado por la intelligentsia neoyorquina; el crisol multicultural (melting pot) que es EE.UU.;

los impactos de la sociedad de masas en las actitudes creativas; el sistema democrático americano y las formas de vida convivenciales que ha desarrollado; las dinámicas de interacción cotidianas entre los actores en las grandes ciudades culturales; el rol político y económico de los EE. UU. en el mundo de la postguerra y durante la guerra fría; los efectos de la tradición romántica en la modificación del "mundo del yo creativo"; la influencia de las doctrinas espiritualistas orientales en los expresionistas abstractos,- la desmarxistización de los grupos artísticos e intelectuales americanos; la influencia en los artistas norteamericanos de estilos (surrealismo) de raíz francesa y española (el automatismo surrealista es uno de los mecanismos tópicos del quehacer expresionista abstracto como consecuencia del intercambio de experiencias, a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, entre expresionistas abstractos y surrealistas), el impacto de la migración intelectual europea en la conformación de la cultura americana de la postguerra.....

Pienso que la combinación de factores estructurales y singulares citados crearon la situación y el frame que hicieron posible el nacimiento del estilo americano de pintura por excelencia. Por ser una interpretación general valiosa para nuestros fines, en la medida que representa un análisis sobre la ética protestante y el espíritu del expresionismo abstracto, es decir una característica colectiva de la estructura social del mundo de la vida cotidiana desde el punto de vista de su herencia sociocultural y sus realidades simbólicas, integro su explicación en el marco teórico de la investigación, relativizando, sin embargo, su reductor razonamiento. Con todo, identifico que un componente colectivo y común a los creadores, críticos, exhibidores y espectadores, de ese estilo es su estela puritana secularizada.

Las conclusiones de Serge Guilbaut (1983 y 1985) sobre el éxito del expresionismo abstracto en EE.UU. y el mundo se sitúan en el lado opuesto del discurso de Kavolis. Guilbaut considera que el expresionismo abstracto,- la avant-garde americana-, triunfa en el mundo occidental como consecuencia de la hegemonía política, económica y militar de EE.UU. tras el fin de la II Guerra Mundial y durante la Guerra Fría (a la que tuvo que añadirse el aspecto cultural, hasta entonces solo garantizado gracias al cine, el jazz y su arquitectura, y

parcialmente a su literatura; faltaba la pintura, la actividad simbólica de mayor prestigio). En ese sentido, el estilo que analizo fue un "producto" de la nueva situación internacional tras el triunfo aliado en la guerra. Pero además, Guilbaut añade otro razonamiento relacionado con su tesis general: La Escuela de Nueva York robó la noción de modernismo de la Escuela de París; robar, en este caso, quiere decir coger las ideas y experiencias que hicieron de París el centro mundial de las artes desde finales del siglo XIX (el impresionismo) hasta el comienzo de la segunda Guerra Mundial (con el cubismo y el surrealismo como estilos modales de referencia). Pero "robar", en este caso, sobre todo, equivale a aprovechar una situación: La fragmentada Escuela de París (buena parte de sus artistas más representativos, vivían ya a comienzos de los cuarenta en Nueva York) se identificaba con ideales utópicos de signo marxista (pro-soviéticos o troskystas) y anarquista; la Escuela de Nueva York, el expresionismo abstracto fue internacionalmente divulgado como una expresión fehaciente de la imaginación liberal,- expresión que corresponde a Lionel Trilling (1968)-, de la "libertad" (freedom), *"el símbolo más activa y vigorosamente promovido por el nuevo liberalismo en el período de la Guerra Fría"* (Guilbaut: 1983:201), símbolo que publicitaron los gobiernos de H. Truman y D.Eisenhower. Freedom era la palabra que diferenciaba una sociedad libre de una sociedad totalitaria. La imaginación liberal preconiza y fomenta el individualismo, la libertad. Guilbaut (1985:161) señala que *"el individualismo llegará a ser la base de todo el arte americano que buscaba representar la nueva era liberal. La libertad artística y la experimentación llegaron a ser los ejes centrales del expresionismo abstracto"....."la ideología del individualismo será codificada en 1952 por Harold Rosenberg en su conocido artículo " Los pintores de acción norteamericanos" publicado en Art News, en diciembre de 1952 "(Guilbaut; 1985:166)....."Pollock será transformado en un símbolo, un símbolo de un tipo de hombre libre pero frágil; su trabajo representará la ansiedad moderna"* (Guilbaut, 1983:201).

Para Guilbaut, el nuevo liberalismo y el expresionismo abstracto eran extensiones "americanas" del individualismo político y artístico; compartían la idea de que la libertad era imposible sin alienación y ansiedad (cita este autor a propósito de esta aseveración las ideas de El Centro Vital de Arthur Schelesinger Jr,- la alienación es el coste de la libertad-, una

de las propuestas liberales del período de mayor consenso). La verdadera libertad era consecuencia de la ansiedad y frustración que el individuo siente cuando se enfrenta a una elección. La "libertad totalitaria",- asemejada a los artistas de la Escuela de París-, era una idea fracasada, caduca, basada en el paternalismo proteccionista del Estado, en la tranquilidad como trasunto de la unanimidad, en la planificación y control del deseo individual. Este tipo de libertad institucionalizada,- la libertad de todos-, en tanto en cuanto verdad estatalizada producía un arte desvitalizado, socialrealista e ideologizado ajeno a la experiencia, a la acción y a la espontaneidad; contrario a la universalidad de la expresión artística como suprema manifestación de la imaginación individual que representaba el liberalismo. Con este tipo de libertad podía accederse a la verdad entendida como una exploración ilimitada del "yo": el ego,- y sus dictados impulsivos, libres, gestuales, expresivos-, y el reconocimiento de la individualidad y los procesos espontáneos de individuación, eran el centro del poder discursivo del expresionismo abstracto, un efecto de la imaginación liberal característica del período investigado, consecuencia a su vez del sentido común americano.

La Escuela de Nueva York,- la ciudad también como tal-, América, ofrecía valores innovadores que atrajeron a los creadores europeos (entre los treinta y los cincuenta vivieron en Nueva York y EE.UU. en general, M. Duchamp, J. Albers, H. Hoffman, M. Ernst, S. Dali, I. Tanguy, M. Reinhardt, Lipschitz, P. Mondrian, M. Chagall, A. Breton, A. Masson, F. Leger, Moholy Nagy, Esteban Vicente, José Guerrero, G. Grosz). Para todos ellos los valores americanos expresaban un nuevo mundo, una realidad social activa, dinámica, libre, una nueva cultura.

París era la utopía, el pasado. Hacia 1948, según Guilbaut, el expresionismo abstracto y Nueva York eran el estilo-guía y la ciudad donde había que estar.

Sin embargo, esa imagen de Nueva York como centro de la verdadera libertad cultural y artística,- común ya entre los grupos y escuelas artísticas entre 1945 y 1948-, quedaría incompleta sino se analiza un proceso de crucial importancia en el período (para todas las artes) que complementa la conclusión de Guilbaut acerca de la caracterización del

Expresionismo Abstracto como efecto de la imaginación liberal (aspecto de su razonamiento que acepto; discrepo, sin embargo, de la idea de que el expresionismo abstracto fue el resultado mecánico de "la hegemonía global USA" durante la guerra fría, ya que en ningún momento demuestra que tal acontecimiento sea un objeto prefabricado desde el poder; cuestión bien diferente es decir que una vez que los grupos expresionistas abstractos configuran la pintura de acción, ésta es utilizada para fortalecer la imagen política y los valores democráticos frente a la imagen y los valores totalitarios defendidos por la URSS y el Pacto de Varsovia).

Ese proceso ha sido llamado por el propio Guilbaut la des-marxistización de la intelligentsia norteamericana. Esta cuestión nos conducirá al planteamiento del fin de las ideologías que a mediados de los cincuenta exponen R. Aron, E. Shils y D. Bell y por ende, a la interpretación que hace éste último sobre el expresionismo abstracto como expresión del modernismo americano.

Por tal proceso, diferentes autores como Guilbaut (1983:17-49) y Diane Pinto (1986:53-63) entienden la transición,- de los grupos artísticos y los círculos intelectuales representativos de los treinta-, desde el marxismo hasta el liberalismo, el existencialismo (Heidegger y Sartre fueron autores traducidos con regularidad en Partisan Review, publicación que simboliza los dos pasos, marxista y liberal, de los actores configuradores del proceso que analizamos), el psicoanálisis, el zen y otras cosmovisiones trascendentalistas y espiritualistas. Este fue el abanico de filosofías y doctrinas que constituyeron el universo discursivo de los artistas del período investigado. En la década de los treinta, la mayoría de los "New York Intellectuals" eran de izquierdas, proeuropeistas, marginales y judíos. H. Rosenberg los llamó "rebaño de mentes independientes". Constituían una tribu antiacadémica, bohemia, radical y moderna enfrentada a los valores de la cultura protestante (W.A.S.P.). Lionel Trilling y A.Kazin, como críticos literarios, los citados C. Greenberg y H.Rosenberg, Irving Howe, Daniel Bell, Norman Podhoretz, Irving Kristol, Nathan Glazer, C.Wright Mills, Richard Hodfster y Norman Mailer, son algunos de los nombres más usuales de la constelación de intelectuales

neoyorquinos. Magazines como The Nation, Partisan Review y Politics de D. Mac Donald eran las publicaciones del rebaño de intelectuales citados.

Es a finales de los años treinta cuando la desmarxistización se consuma entre esta saga. Dice Diane Pinto (1986:55), que *"es a finales de los años treinta cuando se opera la conversión que marcará la trayectoria de la intelligentsia neoyorquina: el descubrimiento, muy precoz con respecto a la intelligentsia de otros países, del totalitarismo soviético y el estalinismo, así como la pérdida de ilusiones respecto al sueño soviético, el cual no será reemplazado por otros sueños políticos"*. Para los intelectuales made in Nueva York los pintores de acción, los expresionistas abstractos,- quienes también habían militado en la izquierda durante su experiencia en la W.P.A. (una muestra plástica evidente de la ideologización de los expresionistas abstractos era el muralismo socialrealista, influido por los pintores militantes de izquierda mejicanos Siqueiros y Orozco, que desarrollaron algunos pintores que luego constituirían la Escuela de Nueva York)-, eran los prototipos de la renovación sociocultural de la escena norteamericana de la postguerra que preconizaban. Entre 1945-1950 dicho grupo de intelectuales se integra en la vida cultural del país, pasando a formar parte de la élite cultural del mismo y constituyéndose como portavoces autorizados de ella. Para esta tribu de intelectuales, los expresionistas abstractos eran sus homólogos. Los "New York Intellectuals" eran, como indica D. Pinto (1986:56), *"sus equivalentes literarios"*.

Estas comparaciones de la intelligentsia neoyorquina con los pintores expresionistas evidencian las características que K.Mannheim (1963:154-174) atribuyó a la intelectualidad contemporánea *"como capa social intersticial y abierta, cuya cualidad esencial es la endopatía", la facultad de "ver el lado de algún otro"*. En efecto, esta capa social enriqueció el liberalismo como doctrina democrática y vital y redujo la distancia entre la cultura highbrow (cejas altas) o cultura de calidad y la cultura Middle Brow (cejas medias) o cultura de medio pelo. Esta capa social activista y vitalista rompió con el modelo elitista de intelligentsia "made in New England", abriendo su territorio a personas procedentes de posiciones sociales diferentes, estrechando las diferencias entre la cultura de élite y la cultura popular. Un frame común- la experiencia intersubjetiva en la sociedad de masas como ámbito de reflexión y acción creativa- vinculó

a esta saga con novelistas, poetas, jazzmen, pintores y escultores. Desarraigada con respecto a sus raíces judías, orientada hacia el consenso y el discurso contemporáneo (Freud, Jung, Wittgenstein, White head, Dewey, Nietzsche, Heidegger, etc, etc), anticomunista y crítica, la saga de los intelectuales neoyorquinos acolchó al expresionismo abstracto, siendo su cobertura legitimadora en EE.UU. y Europa. El Maccarthysmo, empero, a mediados de los cincuenta, introdujo tensiones no antagónicas en el conglomerado sociocultural citado (I. Howe funda Dissent en 1954 para oponerse a las leves reacciones que la intelligentsia adoptó hacia ese fenómeno- maccarthysmo- que analizo con detenimiento en el capítulo catorce), aunque finalmente el consenso del rebaño fue reforzado gracias al anticomunismo que les unía y al miedo que tenían al radicalismo nativo y al populismo del Medio Oeste, principal foco geográfico, según Pinto (1986:57), del antiintelectualismo americano.

En 1955,- como relata Raymond Aron en sus Memorias (1985:396)-, E. Shils titula "Fin de las ideologías" una reseña que realiza para el International Herald Tribune sobre la reunión cumbre (Milán) del Congreso para la Libertad de la Cultura. Es el momento de la incorporación del discurso sociológico a la intelligentsia neoyorquina (D. Bell, E. Shils, N. Glazer, Wright Mills). Un conjunto de ensayos sobre los cambios sociales acaecidos en los cincuenta de Daniel Bell serán titulados El Fin de las Ideologías.

D. Bell,- que había saludado la fundación de la revista Dissent de I. Howe como plataforma de expresión de la élite cultural (que es primordialmente la cultura universitaria de Harvard, Columbia y Berkeley) y que había advertido que los criterios y gustos de los antiguos intelectuales de izquierda como Greenberg, Rosenberg, Kazin y Trilling influyen en los pintores y escritores y también en los patrones del gran público (Bell 1964:434)-, afirma (1964:548) en esa obra que *"al término de los años cincuenta, encontramos una cesura desconcertante. En Occidente entre los intelectuales se han consumido las viejas pasiones. La generación nueva, sin recuerdos significativos de aquellos viejos debates, y sin una tradición firme sobre la que edificar, se encuentra a sí misma buscando nuevos propósitos dentro de la estructura de una sociedad política que ha rechazado, intelectualmente hablando, las viejas visiones apocalípticas y milenarias"*. La aquiescencia de la intelligentsia neoyorquina

ante el Maccarthysmo confirmaba el diagnóstico de Bell sobre un término, ideología, al que este autor (1964:543) identificó como *"la conversión de las ideas en palancas sociales"* y Aron (1985:397) como *"la representación global de la sociedad y su pasado, representación que anuncia la salvación y prescribe la acción liberadora"*.

Esta situación de fin de las ideologías expresaba una sensación común entre la intelligentsia de Nueva York: el redescubrimiento del "yo",- principio motriz del modernismo-, la consciencia del fracaso de las ideologías-palancas en pro de la transformación radical de la sociedad,- idea ésta que traumatizó a la intelligentsia durante el decenio de los treinta-, y el desvío de la acción política hacia la cultura y el arte,- idea modernista tradicional según Bell (1977:60) que permitió continuar el radicalismo (Bell, 1977:53) inherente a los grupos de intelectuales made in Nueva York-, fueron las claves de un período políticamente conservador y liberal y culturalmente radical, lo cual es la gran paradoja social del período investigado. Para Bell (1977:50),- que sigue el planteamiento de James S.Ackerman (1969) aquí, los pintores de la Escuela de Nueva York eran una demostración de que *"quienes dominaban el mercado y moldeaban al público"* eran los artistas de vanguardia. Este hecho supone una victoria del modernismo y de los grupos artísticos conscientes del rol simbólico y político del individuo en la sociedad de masas. La pintura no figurativa de los expresionistas abstractos, pintura sin lectura posible, no representativa, arte de la pintura en sentido literal, afirmaba el triunfo de la vanguardia artística y la intelectualidad neoyorquina que en los treinta fue vanguardia política y retaguardia cultural. La integración e institucionalización de la cultura radical y bohemia (Habermas, 1981:202) en el sistema político y social confirmaba la esclerosis de las ideologías para analizar un fenómeno como el descrito y a la vez corroboraba lo que Bell (1976:362) entendía que eran las características de la cultura en la sociedad de masas, en la sociedad postindustrial: secularización de las creencias, énfasis sobre la experiencia individual, búsqueda de novedades y sensaciones, sincretismo de doctrinas y formas. Todos estos rasgos están en el expresionismo americano.

En un sistema cultural como el que empieza a estructurarse en EE.UU. a comienzos de los

cuarenta, las ideologías como representaciones globales de la sociedad, no tenían cabida; eran rígidas (en una sociedad abierta, donde la palabra freedom era el símbolo dominante). La cultura de la imaginación liberal era la cultura proveniente de las experiencias cotidianas de los actores en los escenarios prototípicos (las ciudades) de la sociedad de masas.

El expresionismo abstracto nace y se desarrolla en un contexto social caracterizado por la conversión de EE.UU. en una sociedad de masas, cuando se produce la emergencia de la sociedad postindustrial. Las actitudes y métodos de los pintores de acción fueron presentadas como muestras de la despersonalización, anomia y alienación que la sociedad de masas entronizaba. En ese período sociólogos como David Riesman- *La Muchedumbre solitaria*(1981), W. H. White- *El hombre organización* (1961), C. Wright Mills- *La élite del poder*(1978)-, W.Kornhauser- *Aspectos políticos de la sociedad de masas*(1969)- y Don Martindale- *La sociedad norteamericana*(1970)- polemizaban sobre si EE.UU. era o no una sociedad de masas. D.Bell(1977:53) indica que *"la sociología del decenio de 1950 se ocupó de la teoría de la sociedad de masas y redescubrió la alienación"*. El expresionismo abstracto reivindicó la experiencia de la individualidad como respuesta a un entorno atomizado, despersonalizado, anómico y alienado. Como dice Donald Kuspit (1984:298) *"el expresionismo abstracto es nuestro último arte americano moderno en tratar de un modo significativo la individualización en la megápolis de Nueva York"*. Los artistas de la Escuela de Nueva York que moldearon al público y al mercado, crearon un estilo como afirmación de su identidad. Pero a su vez descubrieron los fantasmas colectivos con los que habrían de convivir los individuos en la sociedad de masas. Como Bell (1977:53) afirma *"el tema cultural más generalizado del decenio de 1950 fue la despersonalización del individuo y la atomización de la sociedad"*. La identidad fue en los cincuenta uno de los temas significativos directos de la obra de los expresionistas abstractos aunque sus obras no lo "representen" con imágenes descriptivas.

Estos temas constituirán los referentes de la intelectualidad, las artes y la vida cotidiana a lo largo de los sesenta, de las nuevas formas de acción e identidad colectiva que surgirán cuando la ansiedad , la anomia y la alienación, a los que se unirá la segregación racial, constituyan

aspectos a contestar y rechazar por la Nueva Izquierda, el movimiento estudiantil, el movimiento por los derechos civiles y los movimientos contraculturales en el segundo lustro de los sesenta y durante los setenta. En efecto, la libertad como símbolo del período de la imaginación liberal,- tras la progresiva transformación de EE.UU. en una sociedad de masas,- creó nuevas pautas simbólicas y sociales y a su vez promovió un nuevo sentido común de la individualidad cotidiana caracterizado por la preocupación colectiva hacia la despersonalización y la atomización social, hacia la identidad y la alienación.

La cultura modernista,- cuyo centro es el yo y cuyos límites son la identidad (Bell 1977:131)-, cedió el paso a la democratización del genio y a la exaltación de la sociedad de masas que encarnaba el hedonismo pop, a la politización del arte y al postmodernismo, *"que llevó la lógica del modernismo a sus últimas consecuencias"* (Bell,1977:61), estilo cultural que afirmará el principio de que *"la manera de obtener conocimiento es actuando, no haciendo distinciones"* (Bell,1977:61). Para Bell, los expresionistas abstractos, sus teóricos (Rosenberg y Greenberg) y la intelligentsia neoyorquina de posguerra en general fueron profetas que se anticiparon a la sensibilidad estética y sociocultural de los sesenta cuando (Bell, 1977:125) trataron de disolver la obra como objeto cultural, reivindicando la integración del arte en la vida. Este frame de los pintores de acción influyó en los artistas de la segunda generación (Johns, Rauschenberg, Dine, Rivers, Mitchell),- algunos de los cuales prefiguran el arte pop-, en la concepción del happening como acción donde las barreras arte y vida se rompen, y más allá de nuestro territorio histórico, en la mayoría de los estilos y tendencias que emergen desde mediados de los sesenta hasta nuestros días.

Para finalizar este epígrafe, he de referirme a dos interpretaciones sobre la génesis del expresionismo abstracto a mi modo de ver cruciales.

La primera la protagoniza el planteamiento de R.Rosemblum acerca de la influencia de la tradición romántica del Norte- uno de los focos genéticos del modernismo- en el desarrollo de la pintura moderna en general y de los "expresionistas abstractos sublimes" (M. Rotkho, B. Newman, Still).

Rosemblum (1983) demuestra documentalmente que los expresionistas abstractos sublimes y los pintores de acción como Pollock tienen sus raíces culturales, en sentido amplio, en la tradición romántica del Norte europea (Fiedrich, Runge, Turner, Constable) y en la tradición americana (Tack, Ryder, Bierstadt, O'Keefe), tradiciones que a su vez mantienen entre sí estrechos lazos civilizatorios.

Para Rosemblum el interés de Rothko y Newman por los mitos, la inspiración mística y la concepción religiosa del arte (como comunión) está influido por la visión sobrenatural que preside el trabajo de los románticos. Las analogías que se dan entre esa tradición y el expresionismo abstracto son de forma y sentimiento; estos últimos buscan lo sagrado en un mundo secularizado, pretenden dotar a su pintura de una dimensión religiosa y sobrenatural desde una perspectiva no confesional (este argumento recuerda el de V.Kavolis).

Es el romanticismo el movimiento cultural que enfatiza la noción de acto creativo como un proceso espontáneo (E.Shils,1977:143) tendente a alcanzar en la obra la forma y el sentimiento más cercano a la sublimidad religiosa, lo cual facilita la comunión del espectador con el acontecimiento revelador que ve y siente. Es, en suma, el romanticismo el movimiento cultural que plantea una visión espiritual alejada de los dogmas religiosos. Los expresionistas abstractos participan de esta perspectiva basada en la transferencia de valores relativos al vacío del individuo en las modernas sociedades secularizadas. En cierto modo, y como ya lo anticipara S.Freud (1974:3023-3030), el arte y la estética modernas contienen elementos de referencia comunes típicos de la religión en las culturas predemocráticas. La capilla Rothko en Houston (Texas)- ver anexo fotográfico- es un modelo del ideal religioso-civil de los expresionistas abstractos.

Por último Barbara Rose (1986:7-14) ha estudiado las influencias cognitivas generales de la pintura americana. Distingue dos fuerzas o fuentes, partiendo de una premisa: EE.UU. es una nación fundada como lugar de asilo para los puritanos y otras sectas perseguidas. La ética popular, espontáneamente orientada hacia la pintura de género y el realismo tiene una preferencia por la pintura que tiene una relación no ambigua con lo cotidiano, (lo cual explica

el éxito de los diversos estilos realistas, precisionistas y pop que atesora la pintura americana (del S.XX). Esas dos grandes tendencias o fuerzas son el pragmatismo, - sobre el que ya he precisado su dimensión cualitativa y trascendencia a partir de la contribución general del pensamiento de J. Dewey a la experiencia artística, -(desde mi punto de vista una de las referencias nominales básicas del arte de posguerra), y el trascendentalismo (véase nota 63 cap.9 y 15) y otras doctrinas espiritualistas orientales.

Esta última fuerza configuradora es habitual en el material documental con el que he trabajado en estos ocho años.

La influencia de la filosofía y la estética Japonesa en los artistas norteamericanos (G.O'Keefe, A.Dove, B.Newman,J. Cage, I. Noguchi...), así como del movimiento espiritualista bahai (M. Tobey y D.Gillespie), y el pensamiento clásico y moderno hindú (J.Pollock fue discípulo de Krishnamurti, A. Ginsberg), atestiguan la presencia de influencias culturales no puritanas en el desarrollo del universo simbólico estadounidense del período (habría que añadir el componente cultural afroamericano). Estas influencias no puritanas serán uno de los componentes decisivos del sincretismo cultural que caracteriza a las artes y a la vida cotidiana norteamericana a partir de 1945. El momento expresivo álgido de esta característica cultural tendrá lugar con la consolidación de la psicodelia y los movimientos contraculturales de origen californiano de los sesenta y setenta.

Las diferentes interpretaciones esbozadas sobre el fenómeno cultural designado "expresionismo abstracto" me sirven para determinar algunos componentes culturales específicos de la realidad sociocultural del período analizado, de las estructuras de conocimiento y pensamiento características del mismo y de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el mundo de las artes.

De esas interpretaciones y propuestas, rescato y adopto sus generalizaciones más virtuales con la finalidad de integrar en el marco teórico de esta investigación un conjunto de claves culturales globales que si bien no ocupan el primer plano de esta exploración no pueden eludirse en la determinación del flujo existente en la sociedad de masas entre las situaciones

de interacción, focalizada y no focalizada, de los actores y el sentido (incluyendo los métodos de creación) de sus efectuaciones y realizaciones.

El expresionismo abstracto ha de entenderse como un estilo pictórico consecuencia de una determinada combinación de factores estructurales y coyunturales, locativos y universales que originan un movimiento artístico universalista cuyo espacio físico es una megalópolis (Nueva York) que encarna la idea del crisol (melting pot), el cosmopolitismo y la cultura como actividad profesional común tanto desde el punto de vista de su producción simbólica cuanto de su consumo masivo.

Los factores estructurales que le hacen posible, según las interpretaciones expuestas son: la tradición puritana secularizada, la tradición romántica del Norte y el modernismo, el pragmatismo y el trascendentalismo como filosofía y doctrina espiritualista nativas, la migración intelectual y artística de Europa a EE.UU.- trato este fenómeno de modo particularizado en el cap.14- y una tendencia cognitiva de signo orientalizante, consecuencia de la situación geopolítica y económica de la Costa Oeste de los EE.UU.con respecto al mundo oriental.

Los factores culturales coyunturales son: la libertad y el individualismo como símbolos comunes de la imaginación liberal y el pluralismo que caracteriza América entre el fin del New Deal y el comienzo de la New Frontier; la desideologización de los grupos artísticos y de la intelligentsia neoyorquina- que vio en el expresionismo abstracto una prueba fidedigna de la creatividad americana universalista de posguerra; un período económico caracterizado por la producción y el consumo cultural masivo, que contextualiza y significa la explosión cultural del período al que el expresionismo abstracto pertenece- lo cual tiene su reflejo en los media, produciéndose la popularización de los nuevos artistas americanos como celebridades mundiales; un impulso del papel las Corporaciones, Fundaciones, Museos y Galerías privadas en la legitimación y comercialización de la nueva pintura,- lo cual facilitó la rehabilitación social de la pintura como profesión común, no bohemia; y por último, el papel que EE.UU. se reserva,- y es reservado por el resto de los países europeos-, en la

escena internacional como garante de los derechos individuales y la democracia en oposición al modelo totalitario soviético, factor político-cultural eventual este que facilitó la divulgación mundial del expresionismo abstracto como estilo pictórico representativo del way of life americano, al ser incluido en los programas gubernamentales de difusión internacional de la cultura americana en el resto del mundo.

Enunciado este conjunto de factores de cuya yuxtaposición espacio/ temporal nació y se desarrolló el expresionismo abstracto, analizo lo que es específico y singular de esta investigación: Defiendo que las situaciones de interacción habituales en la comunidad social norteamericana, las relaciones cotidianas entre los actores, jugaron un papel esencial en la conformación de los métodos de creación y el sentido de las realizaciones y efectuaciones constitutivas del estilo citado y de su huella en los inicios del arte pop y el happening.

XII.III. LA CIUDAD Y LOS GRUPOS DE AFINIDAD CULTURAL

El estilo expresionista abstracto y la action painting,- la llamada Escuela de Nueva York-, tuvo dos focos urbanos preferentes, Nueva York y, a otro nivel, cuantitativo/cualitativo, San Francisco. Ambas ciudades son las ciudades culturales americanas del período, conjuntamente con Los Angeles, Chicago y Boston, como progresivamente iremos viendo a partir de ahora. De todas ellas, la ciudad mítica y paradigmática de la cultura americana es Nueva York, la megalópolis del melting pot.

Los testimonios, descripciones y experiencias de/en esa ciudad a lo largo del siglo veinte por actores de la escena cultural contemporánea, constituyen una base documental tal que justificaría la realización de una investigación específica. Nueva York, en el cine, en la música, en la literatura y en la pintura es la referencia espacial y ecológica esencial, el marco físico y social genético de la mayoría de las situaciones de interacción simbólica que analizamos. Nueva York, es la expresión arquetípica de la cultura urbana. La utilización de

su imagen por los artistas es un hecho común en el período investigado en la medida que expresa las temáticas representativas del mismo: el ritmo de la vida cotidiana, la atomización de las relaciones sociales, la frustración y la alienación de los actores en los macroescenarios (urbanos) despersonalizados y/o anónimos característicos de la sociedad de masas, la cooperación y competencia entre los actores para acceder al éxito. Pero Nueva York no es sólo un escenario privilegiado para interpretaciones crítico-negativas. Fue durante el período investigado la Meca de los artistas, de la libertad y las oportunidades, del cruce intercultural, donde la cultura -y la comunicación cultural de masas- caracterizaba su fisonomía política, la estructura social del mundo de la vida cotidiana y su imagen arquitectónica emblemática (ligada a maestros de la arquitectura moderna). En efecto, la calle, el bar, los objetos e imágenes cotidianas, la ciudad, América, y lo americano, fueron los escenarios, temas y resortes comunes a los artistas plásticos cuya dinámica de configuración y agregación he investigado.

De los documentos de científicos sociales que he consultado, he seleccionado algunos fragmentos autobiográficos de C. Levi-Strauss (1984:292-300) perteneciente a un texto titulado "Nueva York post y prefigurativo", en el cuál define el ambiente y la vida neoyorquina a principios de los cuarenta:

"Al desembarcar en Nueva York un día del mes de Mayo de 1941, uno se siente bañado en una humedad tropical, signo precursor de uno de esos veranos sofocantes y húmedos que obligan al escritor a ponerse en la muñeca una toalla-esponja con el objeto de que el sudor no empape la hoja de papel. El poder andar durante horas descubriendo la ciudad en ropa ligera aumentaba aún más un sentimiento de libertad, comprensible en alguien que acababa de llegar a Estados Unidos después de una laboriosa travesía no exenta de riesgos. Yo recorría a paso largos kilómetros de avenidas de

Manhattan, profundos canales en los que los rascacielos emergían como fantásticas escarpadoras, me encaminaba a ciegas por las calles perpendiculares, cuya fisonomía variaba de manera imprevista de un bloque a otro; tan pronto miserable como burguesa o provinciana, y con mayor frecuencia, caótica. Decididamente, Nueva York no era la metrópolis ultramoderna que yo esperaba, sino un inmenso desorden horizontal y vertical, atribuible a algún levantamiento espontáneo de la corteza urbana antes que a premeditados proyectos de los constructores.....En realidad, Nueva York no era una ciudad, sino, a esa escala colosal, cuya medida sólo se toma cuando se pone pie en el Nuevo Mundo, una aglomeración de pequeñas ciudades. Exceptuando tal vez la ida al trabajo, sus habitantes podrían haberse pasado la vida sin salir de ellas.....

Pero Nueva York-y de ahí su encanto y esa especie de fascinación que ejercía- era entonces una ciudad en la que todo parecía posible. A imagen del tejido urbano, el social y cultural presentaba una textura picada de agujeros. Bastaba con elegirlos y deslizarse en ellos para llegar, como Alicia a través del espejo, a mundos tan encantados que parecían irreales.....;

Ni que decir tiene que a todas esas supervivencias ⁶⁵ se las sabía y se las sentía asediadas por una cultura de masas presta a destrozarlas y sepultarlas; cultura de masas cuya progresión,

⁶⁵ Se refiere a los restos de modos de vida arcaicos de grupos étnicos inmigrados, cuyas costumbres y pautas culturales se mantenían vivas en convivencia con las modernas formas de la vida social norteamericana.

ya muy avanzada allí, sólo nos alcanzaría algunos decenios más tarde; ello explica sin duda el motivo de que nos cautivaron tantos aspectos de la vida Neoyorquina, poniendo delante de nuestros ojos, para que la empleáramos en el futuro, la lista de las fórmulas gracias a las cuales, en una sociedad cada día más opresiva e inhumana, aquellos para los que esta resulta decididamente intolerable, pueden aprender las mil y una maneras de -siquiera durante breves instantes- hacerse la ilusión de que pueden salir de ella".

Este bloque de fragmentos textuales nos permite visualizar lo que Nueva York era a comienzos de los cuarenta. Sentimiento de libertad, rascacielos y avenidas inmensas, caótica, bulliciosa e imprevisible, aglomeración de ciudades (Manhatan, Harlem, Brooklyn...), mundos encantados. Esas características ambientales, simbólicas, ecológicas y socioculturales de Nueva York, en donde Levi-Strauss observó signos inequívocos de la cultura de masas, atrajo a amplios sectores culturales, científicos, intelectuales y artísticos europeos antes, y sobre todo, durante y después de la II Guerra Mundial. El sentimiento de libertad, la tolerancia de los ciudadanos y la avanzada desideologización de los grupos intelectuales y artísticos a principios de los cuarenta,- en contraste con la aguda ideologización de los grupos de afinidad cultural europeos-, la diferencialidad americana, en suma, fascinaron a los segmentos culturales europeos citados, quienes,-dado el auge de la intolerancia en Europa-, decidieron emigrar a América (el propio Levi-Strauss cuenta en el texto citado sus visitas a los "mundos encantados" en compañía de A.Masson, I.Tanguy, A.Breton, G.Duthuit y M.Ernst).

Una ciudad como la que describe Levi-Strauss contiene dos propiedades: de un lado apariencia homogeneizadora, homologación social, disolución de la identidad en la imagen masificada que cada uno cotidianamente experimenta y percibe, y cuya representación se produce en un marco de "escala colosal", gigantesco; por otra parte, la vida cotidiana es encuentro, contacto, comunicación, interacción, celebración, consecuencia individual de una

identidad que acentúa la diferencia en un marco reglado, común, pautado y compartido. La cultura de masas a la que se refiere Levi- Strauss (incluyendo en esa estructura conceptual su industria y sus medios de comunicación) era un signo público de la vida americana. Así,- por ejemplo-, la grabación de un disco, su publicidad en los media y su difusión en radio,- y después en la TV,- recuérdese al respecto que el comienzo de la carrera artística y discográfica de Frank Sinatra, el primer gran ídolo de la canción popular americana (con Harry James y la Orquesta de Tommy Dorsey) comienza en 1939/40-, era entonces una práctica normalizada. Este hecho constituía para intelectuales europeos como Adorno (1980:284-287) una prueba de la degradación del arte en la época industrial.

Nueva York es el escenario físico y colectivo donde emerge el estilo expresionista abstracto; es el marco espacial y simbólico de la avant-garde hacia 1940, una "*pequeña nación de vanguardia con un carácter afirmado, contradictorio y violento*", como escribiera Michael Crozier (1980:158), el lugar lógico sino ideal donde nació el nuevo estilo, constituyéndose la propia ciudad como una referencia orientativa, a nivel formal y temático, de la pintura moderna americana y europea desde la década de los treinta a nuestros días. Desde esta perspectiva, el estilo que nos ocupa, y de modo más exacerbado el arte pop y el happenig, son manifestaciones de ese conjunto de "*ideas y sentimientos que se desarrollan en torno a la ciudad y la justifican*" (Martindale, 1970:179) que conocemos por cosmopolitismo, término sinónimo de refinamiento, urbanidad, racionalidad, buen gusto y actitud contraria y ajena a otras formas culturales (agraristas, localistas/costumbristas). Nueva York representaba- en el ciclo cultural estudiado- en el mundo, la alternativa o continuación del cosmopolitismo del París prebélico, pero, según la visión de los actores observados (como la de Levi-Strauss), la imagen de Nueva York era aún más gigantesca; y cultural y étnicamente ⁶⁶ más cosmopolita y universal. Los sueños de universalidad, ruptura de fronteras y de división entre el arte y la vida cotidiana (de los creadores y los receptores) encontraban así su comunidad y territorio ideales, a pesar de las

⁶⁶ Michel Crozier comenta en *Le mal American* (1980:159), durante su primera visita a Nueva York (1941) el impacto visual que supone la población negra como componente de la cotidianeidad urbana.

apariencias anticomunitarias que la cultura de masas de la metrópolis moderna expresaba. Como ha señalado D. Martindale, *"los principios de la formación de una comunidad según operando en el centro de la vida social contemporánea"*. (1970:178). Lo que Nueva York representaba ya por entonces era un nuevo tipo de contexto comunitario donde el contacto, el encuentro y la relación cara a cara pasaban a ser una anécdota cotidiana sino un mecanismo, una fórmula y un modo de incorporación e integración de la experiencia común en la práctica significativa de los creadores.

Las entidades territoriales macrourbanas como Nueva York- escenario por autonomasia de la cultura de masas- influyen en el mundo mental de los artistas y en las interacciones simbólicas que se dan entre ellos: lo que se ve y escucha, la observación de situaciones distantes al individuo, la captación de imágenes e ideas, el procesamiento lógico de percepciones consecuencia de situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas, la participación en encuentros, celebraciones y representaciones de tribuna interviene en el proceso de reflexión y acción artística al incorporar a su obra, el creador, su experiencia como actor. Así, se produjo un efecto paradójico de la sociedad de masas en la creación artística en el ciclo cultural analizado: nuevos mecanismos cognitivos y nuevas fuentes de energía a nivel reflexivo e instrumental fueron transferidos al artista por el sistema impugnado por los intelectuales crítico-negativos. El nuevo tipo de artista examinado-pintor de acción, jazzman, cineasta y escritor- incorporaba lo que acontecía en la realidad social,-en "su realidad"-; ese tipo de artista activo manipulaba el mundo socio/psicovital que le rodeaba- y del cual él era un actor participante- con la finalidad de expresarle, no de representarle, mediante el empleo de sus códigos y reglas técnicas.

El conflicto al que aludió Simmel entre la sociedad y el individuo ⁶⁷ ,- es decir la capacidad del individuo de descomponerse, de sentir su "yo", su individualidad, su pertenencia al "nosotros" y su distancia hacia "ellos"-, tiene en la sociedad de masas una nueva prueba de

⁶⁷ Esta referencia la he extraído de Kirk Varnedoe,(1990:139). Este autor la emplea a propósito de la escultura *Burgueses de Calais* de Rodin.

comparación (con respecto a las esferas específicas de la identidad individual y la identidad colectiva). En otros términos, la reproducción de ese conflicto en el individuo motivó de un lado su despersonalización y alienación pero de otro impulsó la endopatía y la comunicación interpersonal de los actores rompiendo de ese modo con las costumbres relacionales convencionales basadas en la privacidad. El mundo de la vida cotidiana pasó a ser para los artistas un escenario mental, experiencial y vital, el marco de su acción y el mundo que cuestionaba su identidad como individuo y creador.

El contexto territorial donde esa descomposición, escisión y recomposición del sujeto social y artístico se produjo fue la ciudad de Nueva York.

Las relaciones y oposiciones entre libertad (freedom) y alienación, entre individualismo y anomia, identidad individual y colectiva, despersonalización y búsqueda de nuevos modelos explicativos de la identidad contemporánea, la sacralización de la acción y la espontaneidad como manifestación de la individualidad y la diferencia en la sociedad de masas (en la cual la identidad de cada uno se disuelve y recompone en la del resto), fueron en efecto los temas cotidianos que movieron la lógica expresiva de los artistas en el ciclo que investigo.

Los artistas de la Escuela de Nueva York sustituyeron a los artistas de la Escuela de París en el liderazgo cultural internacional porque, - además del factor desideologizado/ideologizado que definía a unos y otros-, los expresionistas abstractos destacaban la vitalidad, virilidad y brutalidad de la vida americana, valores que según Guilbaut (1985:159) fueron desarrollados por C. Greenberg. Estos valores servirían a la sección "crítica del arte" (Rosenberg, Greenberg, etc) de la intelligentsia made in New York para justificar el cambio de ciudad universal de las artes y de estilo universal polarizante ya que los estándares de cualidad artística que representaba el arte de la Escuela de París (gracia, oficio, acabado y redondez) eran referentes decadentes y agotados que, como tales, debieran de ser sustituidos por los nuevos valores urbanos cotidianos americanos (violencia, espontaneidad, incompletud). Del trabajo aislado, - en el estudio-, fruto de la exclusiva condición del artista como ser diferente y creador de imágenes sobre la vida (no perteneciendo ésta al territorio del arte), al discurso

artístico dominante a partir de Greenberg, Rosenberg y los expresionistas abstractos (los cuales recogen las contribuciones de los artistas europeos expresionistas, dadaístas y surrealistas emigrados), la actividad artística conoce una transformación cualitativa: el arte es un momento de la vida, una experiencia en progreso, una acción imprevista que constituye un acontecimiento de cuyo desorden inicial se accede a un orden no acorde con las reglas de lo completo, un orden caótico procedente del conflicto entre la sociedad y el individuo característico de la cultura de masas urbana, violenta y vital, que el artista internaliza y materializa, incorporándole a su práctica compartida con otros artistas y/o actores ocupados en tareas culturales. El crecimiento de esta concepción modernista,- aún dentro de los límites del discurso modernista del arte como indica Bell (1977:61)-, desbordó los límites de la expresión artística: Hacia finales de los cincuenta el arte pop (el arte es lo común, banal y rutinario que ves, escuchas, comes, bebes ycada día) y el accionismo, la disolución del arte en la vida como happening en la calle, la escena y el ambiente,- tal nueva mecánica discursiva, fue denominada Postmodernismo-, rompieron las formas de ver y proceder modernistas, afirmando el principio de que *"la manera de obtener conocimiento es actuando, no haciendo distinciones"* (Bell 1977:61). La categoría conceptual que daba sentido a la última manifestación modernista, que a su vez constituyó el origen del postmodernismo (la pintura de acción), era "lo urbano" y su unidad físico-simbólica, el escenario de la acción racional de sus realizaciones deliberadas, la calle.

Los argumentos explicativos sobre estas claves constitutivas del expresionismo abstracto las estableció Clement Greenberg (1979 y Guilbaut, 1983) en sus clásicos artículos Vanguardia y Kitsch (Partisan Review, n.º 6, 1939) y Perspectivas actuales de la pintura y la escultura americana (Horizon, nos. 93-94, 1947).

En el primer texto citado (Greenberg, 1979:17-19) el crítico-teórico del expresionismo abstracto afirma:

"Donde hay vanguardia generalmente también encontramos una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena

de la avant-garde, se produce en el Occidente Industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de Kistch ⁶⁸, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones con papel satinado, comics, música Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood.....

El Kitsch es un producto de la revolución industrial que urbanizo las masas de Europa Occidental y Norteamericana.....Los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletarios y los pequeños burgueses aprendieron a leer y escribir en pro de una mayor eficiencia, pero no accedieron al ocio y al confort necesarios para disfrutar de la tradicional cultura de la ciudad.....Por ello, las nuevas masas urbanas presionaron sobre la ciudad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la demanda del nuevo mercado: la cultura sucedánea, el Kitsch.....El Kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo..... El Kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero.....Los métodos del industrialismo desplazan a las artesanías.....El Kitsch ha pasado a formar parte integrante de nuestro sistema

⁶⁸ En sus clásicos textos sobre el Kistch, Hermann Broch (1979) escribió que "el Kistch es un producto específico del romanticismo" (pag.26)....."considera la idea platónica del arte, la belleza, como meta inmediata y tangible de toda obra" (pag.27)...."el Kistch impone al artista la obligación de realizar, no un buen "trabajo" sino un trabajo "agradable": lo que más importa es el efecto" (pag.9). Según este planteamiento el diseño de los productos industriales dota a los objetos de forma y belleza. La dimensión Kistch de las cosas producidas industrialmente es uno de los supuestos básicos del arte pop.

productivo de una manera vedada para la autentica cultura, salvo accidentalmente. Ha sido capitalizado con enormes inversiones que deben ofrecer los correspondientes beneficios; está condenado a conservar y ampliar sus mercados. Aunque en esencia él es su propio vendedor, se ha creado para él un gran aparato de ventas, que presiona sobre todos los miembros de la sociedad....."

El texto de Greemberg es básico por dos aspectos: por su naturaleza ideológica marxista (finaliza el texto con un reclamo a Marx y al socialismo), indicativo del izquierdismo militante de Partisan Review antes del inicio de su desmarxistización y transformación en una publicación liberal (1948) y por el diagnóstico que hace de la cultura popular como cultura urbana y como anverso de la vanguardia (las vanguardias europeas, el expresionismo abstracto en proceso).

La primera cuestión nos remite al argumento marxista y adorniano de la irreversibilidad degradatoria de la industria cultural de masas con respecto al producto demandado por la nueva masa urbana: Casi un siglo después del nacimiento de las formas industriales de producción y consumo cultural, es erróneo mezclar o asemejar el jazz y el cine de Hollywood con el rock o los telefilmes ya que las dos primeras artes son formas simbólicas específicas del S.XX continuadoras de la tradición cultural y las segundas formas de comunicación están expresivamente limitadas por no requerir un aprendizaje cultural (formación y control de los medios),- no forman parte de una tradición caracterizada por la diversidad de períodos, estilos, géneros, escuelas y lenguajes con sus autoridades consagradas respectivas-, ni constituir una contribución cultural per se (el rock es históricamente un invento comercial fruto de la reconversión de la segregada música popular negra- R&B/ Soul- ⁶⁹ en música para todos y el telefilm es un tipo de película televisiva banal, sin cualidades formales y

⁶⁹ Esta observación está entresacada de las declaraciones personales de Alan Freed, inventor de la expresión Rock'n roll,- al New York Times (1957), recogidas por Gerri Hirshey (1984:3-22).

expresivas, desvinculada de la teoría y práctica cinematográficas, cuyo fin es distraer al espectador). Aunque las cuatro fórmulas culturales sometidas a comparación analítica se basan en modos industriales orientados a la población urbana, no puede identificarse su calidad simbólica y expresiva por el mecanismo de producción. Este es un modo de análisis determinista-mecanicista y absolutizador que define un proceso de modo plano y lineal donde abundan los prejuicios ideológicos y escasean las valoraciones científicas. Sin embargo es el de Greenberg un texto valioso en la medida que lo banal y lo vulgar, lo diario y común se convertirán en atributos significativos de lo urbano de vanguardia y/o de retaguardia ⁷⁰ en la América posterior a la Segunda Guerra Mundial.

En el segundo texto citado, Greenberg resalta el sentido ciudadano del expresionismo, un estilo artístico consecuencia de la experiencia urbana. Tomando como referencia el caso, o la actividad, de Jackson Pollock, indica:

"El arte de Pollock es una tentativa para coexistir con la vida urbana. Hace hincapié en la solitaria jungla de las sensaciones inmediatas, impulsos y nociones, siendo por consiguiente positivista, concreto."

Aquí Greenberg define a los nuevos pintores americanos, empleando para ello la figura emblemática de Pollock, como artista urbano de vanguardia de referencia. En este texto Greenberg indica que las fuerzas motrices, experienciales y vitales, del acto de pintar provienen de las sensaciones e impulsos vividos en la ciudad. El tipo de artista americano que Greenberg, y también Pollock, definen y proyectan públicamente es un ser mundano, vital, salvaje, expresivo de las relaciones sociales urbanas-masificadas, que integra el arte en su

⁷⁰ Para H. Rosenberg (1971) "el Kitsch es el arte diario de nuestro tiempo".....(pag. 266)...."la vida y el Kitsch se han hecho inseparables" (pag.277)....."El arte bebe de lo vulgar, de lo popular, lo toma en dosis limitadas como un veneno, como una vacuna...." (pag. 267).

Contrastan estas valoraciones de Rosenberg con las de Greenberg (1979) en Vanguardia y Kitsch. Si las de Rosenberg evidencian la desmarxistización, las de Greenberg aún están vinculadas al marxismo. La visión marxista del Kitsch como no arte o pseudoarte sigue siendo frecuente entre los partidarios actuales de esta corriente ideológica de pensamiento como Agnes Heller(1991:202).

vida y monumentaliza la espontaneidad, como ha escrito David S. Rubin (1979:103-109), eligiendo como recursos el gesto automático, la integración del cuerpo y la mente en el proceso experiencial en progreso, improvisado, que es el acto de pintar.

Ese proceso relacional vida-arte es una manifestación de la experiencia individual, la cual constituye un valor común entre los expresionistas abstractos y los pintores de acción. El Arte pop y el happening suponen, en cambio, un encuentro con el lenguaje y las imágenes de la vida cotidiana de la gente, una representación directa figurativa y plástica del ambiente, la calle, los objetos e imágenes cotidianas.

Mientras el expresionismo abstracto incorporaba la violencia, enajenación y despersonalización urbanas, características de la atomizada vida cotidiana en la sociedad de masas, el arte pop y el happening celebraban esa realidad común,- hasta sus formas más banales-,⁷¹ reconociendo en ella el arte: sólo había que cogerlo, manipularlo y exponerlo. En las obras expresionistas hay ordenación del desorden caótico neoyorkino, exhibición- sea su imagen salvaje o sublime- del sentimiento individual experimentado en la ciudad, de ahí que, como ha señalado Dore Ashton (1989:20-35) la ciudad constituyera uno de los temas afines a los expresionistas abstractos pero también a los artistas pop y a los creadores de ambiente y acontecimientos.

Barbara Rose (1986:85) indica cómo el título de uno de los cuadros de De Kooning - Excavation- alude a las frecuentes demoliciones y reconstrucciones que tienen lugar en Manhattan. Mark Tobey utilizó las imágenes neoyorquinas como referentes en sus obras. Múltiples obras de Philip Guston enfatizan el mundo urbano. Por lo que respecta a los artistas que se sitúan entre el estilo expresionista abstracto y el arte pop, Rauschenberg y Johns incorporaban a sus telas objetos reales y desechos encontrados accidentalmente en la calle,

⁷¹ "Estoy a favor de un arte que adopta sus formas de la propia vida, que retuerce y extiende y acumula y escupe y gotea, y que es pesada y vulgar y brusco y estúpido como la vida misma", escribe Claes Oldenburg, uno de los pioneros del arte pop, en *Story Days*.(1992:31-42).

introduciendo así elementos de randomidad ⁷² estética en sus obras, procedimiento que con los artistas pop netos se radicalizaría al constituir esa pieza, o la descripción y representación de ella, la esencia de la obra. Alan Kaprow (Ashton, 1989:31) llevó aún más lejos el planteamiento del sentido urbano del arte entonces. Este es su juicio:

"El mundo de hoy es la fuente de imaginación más asombroso que se puede imaginar. Un paseo por la calle 14 nos puede sorprender más que cualquier obra de arte. Si la realidad tiene algún sentido, éste se encuentra en ella. Interminable, imprevisible, infinitamente rica, la calle proclama el Momento como el único medio de aprehender la Naturaleza eterna."

A. Kaprow, influido por J. Pollock y J. Cage, iniciador de los happenings, representa la realización drástica del modernismo (postmodernismo), el traslado hasta sus últimas consecuencias del principio de integración del arte en la vida planteado por Harold Rosenberg y efectuado por los expresionistas abstractos. La calle dejaba de ser el marco generativo de las situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas que promovían la acción pictórica como máximo ejercicio de la libertad individual para convertirse en un espectáculo superior a él, más sorprendente, vivo y accesible en la comprensión de la naturaleza eterna. La calle es vivir la situación, el momento, defendieron ya a principios de los sesenta los creadores del happening. Los artistas pop emplearon otra fórmula: lo que hay en la calle es arte, un comic, una Coca-Cola, una lata de cerveza, una imagen de la cultura popular (Marylin, Elvis Presley, Kennedy), una gasolinera, un anuncio de publicidad de un edificio de Times Square, un paquete de cigarrillos, la portada de un disco es arte. Sólo basta elegir la imagen, reproducirla y manipularla. Para los artistas pop, la formación del sentido artístico depende de la elección de objetos e imágenes comunes; no hay proceso de construcción del sentido: éste está en la imágenes y objetos industrialmente producidos y publicitados para el consumo

⁷² El concepto de randomidad artística ha sido tratado por Gillo Dorfles (1984:67-68). Connota el arte surgido casualmente. El azar, el automatismo y la indeterminación son los mecanismos articuladores de la obra.

de las masas urbanas. Tal elección es ya una dotación de sentido al objeto y la imagen, en la medida que contiene un significado válido y comprensible para el conjunto de los actores. En sus relaciones focalizadas y no focalizadas, la gente identifica esa imagen y objeto como símbolo distintivo de su vida cotidiana. Desde este punto de vista, el arte pop americano ha documentado y universalizado los mitos, ídolos y cosas que distinguen la cultura urbana moderna americana,- universal e imitada-, al tiempo que ha facilitado referencias de comunicación e identificación entre la gente: La vida cotidiana a comienzos de la década de los sesenta adquiere, con el arte pop, su manifestación estilística representativa-figurativa más común; lo que todo el mundo conoce, consume y maneja es elevado a la categoría de arte (el arte es lo cotidiano, el efecto de la actividad rutinaria por excelencia, el trabajo, la producción).

El expresionismo abstracto también nació en la calle, aunque no ensalzó su superioridad cultural con respecto al arte ni empleó las cosas y personas comunes como material de identificación colectiva ya que como estilo expresionista y abstracto seleccionaba de la realidad social y de la experiencia individual aspectos de estas imposibles de traducir o representar mediante imágenes figurativas, descriptivas o literarias.

Los expresionistas abstractos, en tanto que modernistas radicales, aspiraban a moldear el gusto del público,- fin que lograron-, y no admitían que los gustos del público y el mundo del consumo visual, conversacional y objetual, impusiera la norma y la forma a los artistas. Durante los treinta la Calle Octava, entre la Sexta y Cuarta Avenidas, fue el centro de la vida artística de Nueva York. Según Greemberg (1979:209 y 213):

"Allí se solapaban el proyecto artístico WPA y la escuela de Hoffman. Durante los decenios de los cuarenta y los cincuenta, la calle Octava cedió su lugar a la calle Décima"..... "La calle Décima heredó de la Octava, junto con algunas personalidades, una obsesión por la cultura, por la cultura pictórica y la cultura en general".

Harold Rosenberg (1976:151-163) en su clásico artículo al respecto (Décima calle. Geografía del Arte Moderno) caracterizó los elementos significativos constituyentes de la Colonia de Artistas, críticos, e intelectuales que tomó aquella calle, haciendo de ella la localidad del expresionismo abstracto:

"Se podría llegar a la conclusión de que la Décima calle es una tribu que se basa en el tosco individualismo de los pioneros norteamericanos..... La Décima calle tiene sus lugares de reunión pública que sirven como intercambios de chismes y jardines de romance; sus cenáculos, cócteles y fiestas nocturnas con sus snobismos; su ayuda mutua.....

Para los artistas de otras regiones, la Décima calle es una factoría de ideas y de los movimientos de arte más recientes. Pero es algo más: representa una insistencia de los individuos por ser artistas.....El individualismo de la Décima calle es tan completo, respaldado como está por las diversas historias de sus habitantes, que excluye la actitud bohemia en sí como estilo común.

En otras partes las barbas y los pantalones estrechos publicitan la diferencia profesional. La Décima calle no tiene vestuario, ni para sus artistas ni para sus hombres duros. Los miembros de los grupos más antiguos conservan su elegancia; algunos, particularmente los artistas, han adoptado para diario un garbo mitad obrero mitad hombre del oeste que incluye blue-jeans con manchas de pintura y camisas coloreadas de cuello abierto, un aspecto de "listo para la acción" popularizado por los bailes proletarios y las nuevas

películas de vaqueros de Hollywood; otros se perderían en cualquier multitud neoyorquina.

La Décima calle de los artistas no ha de deteriorarse, se extinguirá. Será tragada por el bostezo de una pala mecánica.

*Su futuro es.....una excavación.*⁷³ "

Hallamos en este texto un documento expresivo descriptivo de la comunidad artística neoyorquina. En este texto, Rosenberg disecciona a la colonia de la calle Diez, estableciendo algunas cualidades: tribu sin identidad grupal fija basada en el individualismo que tiene su vida asociativa propia, factoría de ideas, provisionalidad de la ubicación de la colonia. La condición no ideológica de las situaciones de interacción producidas entre los miembros de la comunidad, el individualismo que practicaban como activo vital, sedimentaba los encuentros y conversaciones entre los expresionistas abstractos en los estudios, bares, clubs, Museos, Fundaciones y Galerías. La vida diaria de los artistas y el arte se confundían en dichos espacios de configuración.

Las reuniones en el estudio del pintor chileno Roberto Matta, a las cuales acudían A. Gorky, un creador surrealista cuya concepción pictórica anticipa el expresionismo abstracto (D. Waldman, 1981:60), la constitución de Artistas Abstractos Americanos (De Kooning, Gorky y artistas europeos como Leger, Mondrian y Albers, entre otros), y el Grupo de los Diez (Gottlieb, Rothko,...), la Escuela de Hans Hoffman y la que formaron Baziotes, Motherwell, Still, Rothko y otros (que denominaron Temas del Artista) son las configuraciones del movimiento artístico denominado expresionismo abstracto. Los diferentes grupos y escuelas promovieron el encuentro e intercambio de experiencias entre los artistas europeos y americanos y definieron un nuevo tipo de arte así como un modelo de comportamiento común hacia él. Pero el momento de fundación del estilo como una manifestación cultural original,

⁷³ Ese final del texto de Rosenberg contiene un doble sentido. Se refiere a un término usual entre los expresionistas abstractos, extraído del lenguaje cotidiano y alusivo a los procesos de demolición y reconstrucción típicos de Manhattan entonces. W. De Kooning pinta un cuadro con ese título en 1950, titulado *Excavation* (véase anexo fotográfico).

americana, adviene con la creación del Club.

Según Irving Sandler, principal conocedor de esta institución (Naife- White Smith, 1991:536).

"El Club fue en principio una organización social, que nació de la necesidad de reunirse y hablar, de huir de la soledad de sus estudios y encontrarse con sus colegas para intercambiar todo tipo de experiencias".

El Club nació tras una reunión de unos veinte artistas en el otoño de 1949. Fue llamado de ese modo porque los participantes no pudieron ponerse de acuerdo en un nombre concreto para designarlo (desde el comienzo el Club fue una asociación cuyas reuniones, marcadas por el individualismo y el egocentrismo, se caracterizaron por conversaciones apasionadas).

El Club aglutinó a los diversos grupos artísticos y culturales de vanguardia de la ciudad. Fue un centro de reunión, de relación y de discusión, una asociación que tendió a la creación de una comunidad artística estable mediante la consolidación de actividades regulares (conferencias, reuniones, publicaciones) en los que participaron intelectuales, historiadores del arte, escritores, críticos, galeristas, y por supuesto, artistas.

Es en este foro, en el que participaron la mayoría de los actores (artistas, críticos y galeristas) que formaron el expresionismo abstracto y la pintura de acción, donde, -a través de conversaciones y debates-, se trazaron los perfiles estéticos y políticos del estilo. Según Barbara Rose (1986:87), *"los artistas hablaban a menudo de dejar voluntariamente a sus obras en un estado como bosquejado por lo cual éstas permanecían en la incertidumbre, no ajustándose a definiciones absolutas que para ellos correspondían a la muerte o a la esterilidad"*. La mayoría de los actores pensaron que los hallazgos de Pollock, suponían nuevos conceptos y métodos de creación que rebasaban los canones restrictivos del cubismo y las elaboraciones del surrealismo acerca del automatismo psíquico. El acto de pintar como fin en sí mismo, el gesto automático (la improvisación), el arte como momento de la vida diaria, la incorporación de la experiencia como fundamento de la obra en progreso, la exégesis de la pulsión y el instinto eran los términos sobre los cuales pivotaban las discusiones en el Club.

Pero además, como recuerda Calvin Tomkins (1989:18) el Club fue el centro consciente donde nació el expresionismo abstracto como estilo independiente. Recoge este crítico, a propósito de esta consideración, unas declaraciones de Ileana Sonnabend ⁷⁴

"el clima mental y emotivo de estos encuentros era algo chauvinista. La gente estaba a la defensiva. No estábamos muy interesados en la pintura europea, sino que encontrábamos fascinante la americana".

El Club, como entidad asociativa unificó criterios sobre el nuevo estilo, singularizó sus rasgos innovadores, y prestigió a Nueva York como centro artístico internacional. Pero la dinámica de interacción de los actores que conformaron el estilo no se circunscribió al Club. Existían otros espacios de intercambio y encuentro. Todas las fuentes secundarias empleadas destacan de forma unánime la importancia de bares como el Cedar o el Five Spot, donde los actores acudían a escuchar jazz ⁷⁵ y a hablar y beber después de las reuniones y conferencias en el Club. Como movimiento neoyorquino, los miembros de aquella colonia de las calles Octava y Décima tenían sus lugares oficiales y lúdicos de intercambio. pero el espacio relacional trascendió el Club y el Cedar y el Five Spot como escenarios de interacción. Instituciones como el Whitney Museum, el MOMA, el Brooklyn Museum y el Museo de Arte no-objetivo (después Solomon Guggenheim Museum) apoyaron, compraron y exhibieron obras del nuevo estilo vanguardista representativo de los valores colectivos americanos del período liberal de posguerra. Galerías como Arte de este Siglo, Betty Parsons, Charles Egan, Samuel Kootz y

⁷⁴ Ileana Sonnabend es una de las protagonistas directas del arte posterior a la segunda guerra mundial. Casada con Leo Castelli, se trasladan a Nueva York en 1941 como consecuencia de la ocupación de Francia por Alemania. Ambos formaron parte del Club. A su divorcio regresa a Europa, abriendo Galería en París (1962) y con posterioridad en Nueva York (1971). La galería Sonnabend es a comienzo de los sesenta, el principal foco de penetración comercial y cultural de los artistas pop americanos en Europa. El proyecto Colección Sonnabend, 25 años de actividades de Ileana Y Michel Sonnabend, fue patrocinado por el CAPC de Burdeos y el Centro Nacional de Exposiciones Reina Sofía, pudiéndose contemplar una selección de sus fondos en este último centro durante 1988.

⁷⁵ El Cedar y el Five Spot son clubs históricos del jazz moderno. T. Monk, J. Coltrane, M. Davis, K. Burrell, O. Coleman, y otros tocaban en ellos a menudo y en ellos se grabaron discos históricos (por ejemplo Misterioso, de Th. Monk,, grabado en el Five Spot en 1956).

Sidney Janis expusieron con asiduidad los resultados de las acciones salvajes y sublimes de aquel grupo de pintores asociados que también protagonizaron acciones políticas por las cuales fueron denominados Los Irascibles (ver anexo documental fotográfico).⁷⁶

Aunque el movimiento fue una expresión de la vida sociocultural neoyorquina, el expresionismo abstracto, el Club, se esparció a San Francisco, trasladando consigo la vanguardia artística a California, *"la otra nación de vanguardia norteamericana"* según M. Crozier (1980:158).

Ashton (1988:266-275) recalca que la actividad del Club para formar un núcleo en California fue un objetivo constante del movimiento. La citada historiadora destaca las figuras de dos actores en la configuración de los grupos expresionistas abstractos en California. De un lado, el director de la Escuela de Bellas Artes, Douglas Mc Agy y de otro, el pintor Clyfford Still. Tras hacerse cargo de la dirección de la Escuela en 1945, Mc Agy renovó el profesorado de la escuela dando entrada en él a Clyfford Still y, temporalmente, a artistas neoyorquinos como Mark Rothko y Ad Reinhardt. La renovación de los métodos educativos sobre el arte de Mc Agy- vinculando la enseñanza de la tradición clásica, el arte moderno, y lo que estaba pasando en el momento- facilitó, el acceso del alumnado a los supuestos formales y técnicos de los pintores de acción. En conformidad con los móviles de la acción del Club, Mc Agy se propuso construir un foco-forum que divulgara a los ídolos e ideales del movimiento: su cosmopolitismo y universalismo, su rechazo al provincianismo agrarista americano, la independización de la vanguardia americana de la vanguardia europea y al mismo tiempo la defensa del arte moderno, de cuyas raíces surgió la Escuela de Nueva York....Pollock, Newman, Rothko, Motherwell, De Kooning, Still.....Las actividades de Mc Agy

⁷⁶ Los Irascibles es una denominación creada por la revista Life. El número del 5 de Enero de 1951 publicaba una foto de quince miembros del Club con un pie que rezaba así «El grupo de artistas Los Irascibles dirige la lucha contra la exposición». "La exposición" era "Pintura estadounidense actual 1950" y tuvo lugar en el Museo Metropolitano. Los Irascibles enviaron una carta acusando al director de éste, F. H. Taylor, de despreciar a la pintura moderna. El 22 de Mayo de 1950 apareció la carta en la primera página del Times con el siguiente titular «Dieciocho pintores boicotean el Museo Metropolitano: le acusan de hostilidad hacia el arte de vanguardia».

llegaron a su cenit con la organización de una mesa redonda sobre el arte moderno entre el 8 y el 10 de Abril de 1949 en San Francisco. Participaron, Marcel Duchamp, Mark Tobey, el filósofo George Boas, el antropólogo Gregory Bateson,- de quien E.Goffman tomó el concepto de Frame-, un crítico literario, Kenneth Burke, los críticos de arte Alfred Frankenstein y Robert Goldwater, el curator Andrew Ritchie, los compositores Darius Milhaud y Arnold Schoenberg y el arquitecto Frank Lloyd Wright. El grupo reunido,- de excepcional autoridad en los medios culturales y científicos-, alabó la normalización social del arte moderno (Ashton, 1988:269).

Destaco un planteamiento de Burke expuesto en esa reunión:

"Y fundamentalmente, la razón por la que observo el arte moderno con tanta avidez y seriedad es que esta es un área en la que los motivos de nuestro mundo están enunciándose profundamente. Por esta razón debemos tomarnos muy en serio la expresión moderna, porque se ocupa de los motivos fundamentales de la vida, de las cosas sobre las que acechan los hombres y meditan y vacilan y para las que buscan nuevas afirmaciones."

La intervención de Burke nos introduce en el profundo cambio social que América experimenta a comienzos de la década de los cincuenta, del cual el expresionismo abstracto es portador. La conversión paulatina de la sociedad americana en una sociedad de masas trajo consigo el nacimiento, desarrollo y universalización de nuevos estilos culturales y de nuevas formas de vida e imágenes cotidianas. En el período de la investigación la correlación crítico-negativa "sociedad de masas versus aniquilación de la individualidad artística" carece de sentido. Por el contrario, y a pesar de ser la despersonalización uno de los referentes críticos de la rebeldía de algunos grupos artísticos (beats) característicos del último tramo del ciclo liberal, el individualismo y la libertad eran patrones colectivos que las artes expresaron e impulsaron mediante el pluralismo y la diversidad de estilos y géneros. En este sentido, y

como manifestara Kenneth Burke en la mesa redonda citada "el arte moderno se ocupaba de los motivos fundamentales de la vida". Estos motivos (la conciencia, la libertad, la identidad, la ansiedad, la pulsión sexual, el prestigio, la alienación, la rutina, la otredad), típicos de la vida cotidiana de la gran ciudad,- de los contextos y escenarios masificados-, articulaban los intercambios verbales, faciales y corporales interpersonales de forma manifiesta y/o latente (la mostración,- por modos representativos y abstractos-, y desvelamiento de esas latencias fue uno de los objetos y temas de los estilos artísticos del período) entre los actores.

Estas razones no fueron el efecto mecánico de diversos macroprocesos (producción y consumo en masa; concentración de la población en la ciudad y conversión de esta en la unidad ecológica humana determinante de la estructura social; cultura de masas y media), sino, y sobre todo, un descubrimiento del pensamiento social y el arte moderno, un proceso experimentado por los actores protagonistas de la escena cultural que, conscientes de la nueva realidad, encontraron en la libertad gestual y mental la vía de expresión y creación idónea correspondiente al tipo de interacción social constitutiva de la vida colectiva moderna en la comunidad angloamericana, blanca, protestante y de masas. Son los expresionistas abstractos,- a comienzos de los cuarenta-, quienes comienzan a experimentar con éstas problemáticas,- con una finalidad catártica, de purificación y liberación-, haciendo de ellas los pretextos del sentido de sus obras. En tanto que tales marcos de interacción, esas "problemáticas" comunes orientaron a los actores a asociarse, a compartir experiencias, a intercambiar ideas y métodos, información y conocimientos, a convivir y congeniar, a formar el Club e institucionalizar un movimiento que alcanzó fama y prestigio universal. Las situaciones de interacción fueron debidas a esos marcos y al sentimiento de alcanzar el éxito mediante una propuesta innovadora, representativa de lo americano-universal: La respuesta artística de los expresionistas fue suprimir la representación de los mecanismos y reglas que articulaban sus relaciones intersubjetivas, porque ante todo creían que el arte era una actividad individual que no debía de reflejar, de modo figurativo, las transacciones mentales y cognitivas existentes entre los miembros del Club ni revelar de forma descriptiva intenciones y definiciones de los

actores participantes del nuevo estilo. El cuadro lo incorporaba,-lo "decía"-, sin traducirlo al lenguaje figurativo o realista. En esta dirección, el expresionismo abstracto anuló el simbolismo alegórico de los surrealistas y la composición estructural cubista. Sólo pintura, combinación de lógica e improvisación, acción gestual, experiencia, intuición imágenes mentales, abstracción y expresión, son las características de un estilo cuyo objetivo era hacer del cuadro un acontecimiento en proceso.

Estos rasgos estructurantes del estilo surgen de lo que llama E. Goffman (M. Wolff, 1982:28) "*unidades fundamentales de la vida pública*", esas agregaciones espontáneas que suceden al mezclarse-durante y a causa de- la realización de actividades cotidianas; las unidades que surgen, se forman y diluyen de manera continua siguiendo el flujo de otras acciones, lo que forma una trama continua de interacciones simbólicas entre los actores participantes.

Así fue el proceso de configuración interactiva de los expresionistas abstractos: convergieron en unas ideas afines manifiestas. Hicieron del estilo una manifestación de la modernidad artística americana y su espíritu vanguardista (de ir por delante de los demás países). Y modernidad artística americana equivalía a vivir en una nueva realidad social (sociedad de masas) que transformó los lazos relacionales tradicionales entre los actores, al derrumbarse la segmentación e incrementarse el contacto y la interacción entre los individuos entre sí y a través de los medios de comunicación de masas, siendo el universalismo un rasgo determinante de la estructura social de la sociedad de masas y el regionalismo,- como Bell ha indicado (1976:362)-, una forma de segmentación cultural declinante en ella a partir de 1950.

La situación de los artistas en este contexto de auge del cosmopolitismo y universalismo,- del cual fueron actores protagonistas-, produjo encuentros y diluciones de los grupos entre 1940 y 1950,-lo que formó una «trama continua de interacciones»-, que desembocó en la constitución de la colonia/comunidad creativa de la calle Décima y en la fundación del Club, tipo habitual de asociación voluntaria, una de las ideas estructurantes de la vida colectiva americana entonces objeto de debate (W. Kornhauser (1969) consideraba que, a pesar del

carácter popular de la cultura de masas, y siguiendo a Tocqueville, la disposición voluntaria a asociarse de los americanos demostraba que el país no era una sociedad de masas. Para C.W.Mills (1978:285-287), las instituciones del poder a gran escala vaciaron el sentido de las asociaciones voluntarias, por lo que éstas *"perdieron su influjo sobre el individuo"*; David Riesman, N. Glaser y R. Denney (1981) hablarán de multitud solitaria, de la persona dirigida por los demás).

Pero con independencia de la polémica teórica sociológica sobre si EE.UU. era, o no era, entonces una sociedad de masas, aspecto especializado distante empíricamente del objeto específico de esta investigación, he de indicar que desde el punto de vista de los grupos artísticos, la percepción de estos-como documento en 12.6- era que EE.UU. era una sociedad de masas en proceso, de la cual la cultura de masas era su expresión sino su indicador. Siguiendo a Bell (1977:49-50), los rasgos y problemáticas sociales de la posguerra - alineación/despersonalización- estaban presentes a finales de los cuarenta en la vida cotidiana de la sociedad americana, aspecto este que constituyó uno de los marcos de configuración e interacción de los expresionistas abstractos y que explica el deseo de integrar la vida en el arte, de incorporar los problemas de la vida moderna de los individuos y sus relaciones intersubjetivas en la acción y la experiencia espontáneas de la pintura.

San Francisco fue la ciudad que siguió la tendencia de Nueva York. Si Pollock era la biografía arquetípica del pintor de acción expresionista abstracto en el Este, Clyfford Still era en el Oeste quien representaba ese rol. Still es un caso paradigmático del pluralismo que cimentó el estilo. Susan Landauer (1992) ha escrito al respecto que *"La devoción de Still a la libertad, compartida con otros pintores que veían con repugnancia el control sobre las artes, estaba además profundamente asentada en la conciencia estadounidense de la posguerra, y se extendía más allá de las artes visuales. También en el jazz moderno, en la poesía de formas abiertas o en el existencialismo había un rechazo igualmente prometeico de todo lo que significara condicionar el espíritu libre del individuo"*.

Still simpatizó con el conservadurismo político (apoyó al senador Mc Carthy en su "caza de brujas") y desarrolló su estilo en soledad en el Oeste. Representaba como nadie los valores

del individualismo cultural americano de la posguerra: contrario a los agrupamientos y al arte moderno europeo, Still era la encarnación ideal del pionero americano. En lo que se refiere a la fundación de la Escuela de San Francisco, -versión homóloga de la Escuela de Nueva York-, si bien Still no fue su introductor si fue el catalizador de los diferentes grupos que se movían en la ciudad girando en torno al expresionismo abstracto (R. Ammer, E. Bischoff, R. Diebenkorn, C. Spohn y otros).

Still no formó grupos. Estos se formaron a partir de sus planteamientos antimerchantistas, de su ejemplo y de su obra:

"Yo no quiero que otros imiten mi obra, sólo mi ejemplo de libertad e independencia frente a todas las influencias exteriores, decadentes y corruptoras" (Landauer 1992:94)"

Esto declaró Still en una entrevista en 1961. En ese sentido "formó" la Escuela de San Francisco: enseñando en la Escuela, alentando mediante su rupturista pintura la emancipación de los pintores de San Francisco del modernismo europeo y el aislamiento del arte americano de las "corruptoras" influencias externas. Su puritanismo, elitismo e individualismo eran los componentes del tipo de relación jerárquica que Still mantuvo con sus alumnos y los artistas de la Escuela de San Francisco (E. Coubett, J. De Feo, J. Jefferson, W. Kuhlman, F. Lobdell, H. Smith, G. Stillman...). Las particularidades formales y temáticas de Still y los expresionistas abstractos de San Francisco supusieron una variedad dentro de un movimiento pluralista en cuya gestación Still y Mc Agy habían participado en Nueva York, a pesar de la actitud de Still, - que compartió con el resto de los expresionistas abstractos-, a ser encasillado estilísticamente: éste tic expresaba el temor de todos los miembros del Club hacia las "organizaciones", en tanto en cuanto aniquiladoras de la libertad individual (la experiencia militante de izquierdas de la mayoría de los expresionistas abstractos en los treinta fue traumática. Sentirse encasillado o "verse organizado" eran expresiones rechazables para ellos). La interacción entre los actores en San Francisco tuvo lugar alrededor de una institución educativa. En la Escuela de Bellas Artes de San Francisco los expresionistas

neoyorquinos y de San Francisco enseñaban y discutían los principios del nuevo estilo.

Sin darse cuenta cada uno de los actores, la trama continua de interacciones establecida entre los pintores modernos y la intelligentsia artística neoyorquina en estudios, escuelas, galerías, Fundaciones, Museos, bares y el Club, entre 1938 y 1949, configuró el sentido del primer estilo pictórico americano universal, estilo sincrético y secularizado que supuso una novedad cultural aún sometida a la investigación historiográfica y sociológica. Es Clifford Still (Landauer, 1992:95) quien a mi modo de ver mejor ha expresado la nueva situación, lo que significaba el expresionismo abstracto culturalmente:

*"No se trata de una pintura nueva, sino de una nueva manera
de pensar la imagen como idea".*

La regionalista y nativista América había dado paso a una América vanguardista y universal. En lo que había sucedido, los expresionistas abstractos fueron actores definidores.

XII.IV. LOS METODOS DE CREACION

Los términos, acción, experiencia y espontaneidad son regularidades discursivas frecuentes en las investigaciones históricas y las visiones críticas y los análisis valorativos del estilo. La unanimidad existente en la comunidad científica contrasta con las discrepancias que manifestaron los actores acerca de las definiciones que los historiadores y los críticos realizaron y realizan sobre/el cuerpo material de las obras enmarcables en el estilo. La tendencia común de los artistas era contraria a titular y codificar sus realizaciones. Consecuencia del neurótico sentimiento de libertad que impulsaba sus actos, esta actitud no es sustancial si se analizan los documentos personales de los artistas; estos muestran de forma fehaciente (esta dimensión la analizo en el cap.12.6) las intenciones comunes de los actores con respecto a los grupos, los métodos, y a la elección de América como tema de su obra. Pero con antelación a ese momento es preciso recabar, con respecto a los métodos,

interpretaciones autorizadas sobre el cambio de escala que supuso la nueva pintura en la historia de las artes plásticas, *"simplemente por la transformación de la manera de trabajar, de su relación con la pintura"*, como dice Kirk Varnedoe (1990:277), refiriéndose a Jackson Pollock y su técnica all over.

Con respecto a los métodos de creación que emplearon los expresionistas abstractos, he elegido como documento secundario explicativo de las relaciones entre la experiencia común, la vida ordinaria, las situaciones de interacción y el arte,- relaciones suturadas por la experiencia, acción y espontaneidad de los actores-, el texto del discurso pronunciado por Meyer Schapiro (1988:171-180) en la reunión anual de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas) en 1957. El texto,- *Pintura Abstracta Reciente*-, enfoca la expresión "métodos de creación" de forma similar al planteado por Rosenberg (1977), esto es haciendo hincapié en la relación entre la vida diaria de los artistas y el proceso pictórico en el mundo moderno.

Las generalizaciones de Schapiro no se refieren de modo específico al expresionismo abstracto, aunque éste estilo forma parte de las corrientes expresivas que Schapiro tomó como referencia material para sus abstracciones, como evidencia el paralelismo existente entre sus proposiciones y valoraciones y las propias implicaciones biográficas (de apoyo) al movimiento estético analizado (presentó a Motherwell en el círculo de artistas surrealistas emigrados a EE.UU).

Schapiro destaca que la pintura abstracta revela y desvela las nuevas problemáticas generales y cotidianas de los pintores, sus relaciones con el mundo social en el que participan, sienten y sobre el cual reflexionan. Estos son los párrafos entresacados de tan esencial texto de uno de los historiadores de arte fundamentales de este siglo:

"Han surgido nuevos problemas, situaciones y experiencias de mayor relieve: el desafío que plantean el conflicto y el desarrollo sociales, la exploración del yo, el descubrimiento de sus ocultos procesos y motivaciones.....la finalidad del arte

es, pues, más vehemente que nunca. La expresión de la espontaneidad o de un sentimiento intenso....La conciencia de lo personal y espontáneo en la pintura y la escultura estimula el ingenio del artista para concebir, transformar y expresar formas que confieran al máximo el aspecto de lo libremente hecho. De ahí la gran importancia que tienen la mancha, el trazo, la pincelada, la gota, la calidad de la sustancia de la pintura misma y la superficie del lienzo como textura y campo de operaciones, signos todos ellos de la presencia activa del artista....todas estas notas de la pintura pueden considerarse como una forma de afirmación de lo individual.....Este arte se encuentra profundamente arraigado, a mi juicio, en el yo y en su relación con el mundo circundante....la pintura se vuelve entonces posesión de todos y se asocia a la experiencia diaria".

Estos fragmentos articulados exigen algunas valoraciones porque remiten a algunos de los principios axiales de esta investigación.

El expresionismo abstracto es un estilo que confiere a la experiencia individual un papel decisivo en la afirmación del "yo" como campo de exploración de los límites e interacciones entre el sujeto y la realidad de la que es actor participante. La experiencia del pintor expresionista abstracto incorpora su vida diaria a su práctica simbólica; sus acciones cotidianas forman parte de su acción pictórica, incorporando mediante el gesto automático y la espontaneidad, su mente y cuerpo a la efectuación que es la obra. La forma y el sentido de la obra resultante no es así consecuencia de procesos personales aislados, sino resultado de las experiencias y acciones espontáneas vitales y cotidianas compartidas, que significan "el carácter asociado" de la obra, su naturaleza común latente. Lo cualitativamente destacable de esta circunstancia y acontecimiento es que términos como experiencia, acción y

espontaneidad,- regularidades comunes de la interacción social cotidiana en general-, pasan a tener no sólo un significado descriptivo en la caracterización del estilo expresionista abstracto sino que constituyen categorías conceptuales definidoras del mismo a nivel cognitivo, emocional e instrumental: son los pilares teóricos del estilo, siendo posible a partir de su reconocimiento la comunión artista-público (de ahí que la contemplación de las obras de este estilo secularizado imponga, al admirarlas, un tipo de mirada religiosa). Constituyen el núcleo de las nuevas técnicas (pour and spatter, dripping, all over, combine painting, random....).

Así entendido, la oficialización del estilo fue consecuencia de la definición (acción orientada con unos fines y móviles precisos) de los actores de lo que estaba pasando en Nueva York, en los escenarios y contextos observados (la calle, el bar, los grupos, el Club, Fundaciones, Museos y Galerías...).

El What's happening fue trasladado al campo de operaciones que es la superficie del lienzo. Conversaciones armoniosas, disputas, entrevistas, celebraciones, observaciones de escenas y hechos urbanos externos al pintor y encuentros ocasionales regulares en los que participaron combinaciones múltiples de actores constituyen la compleja estructura de ocasiones de interacción que fundaron los frames del expresionismo abstracto: la situación del "yo" ante la acción pictórica (es un momento de la libertad que sedimenta mi vida diaria), el tema (la alienación y anómia de la experiencia urbana) y los fines (la constitución de un estilo americano universal independiente de la tradición europea).

De este modo la clásica separación entre objeto de la representación y los métodos y las técnicas de realización en pintura es resuelta con el expresionismo abstracto al unificar éste la experiencia artística y la experiencia social, al integrar los métodos en el sistema de conocimiento de la pintura, o en otros términos al hacer de lo procedimental,- del modo y la manera (the way)-, el rasgo cognitivo del estilo del pintor y de la corriente estética analizada.

Es en el procedimiento donde reside la raison d'être, el sentido, de la obra como realización

vital, por que en "el procedimiento" y en las facultades espontáneas que le corresponden, se encuentra lo que es propio al yo y le circunda, lo que es el ámbito de la consciencia del ser en sí y para sí que está en el mundo, sintiendo y padeciendo-participando de lo que es el mundo social (la experiencia común, la herencia cultural, el acervo de conocimiento, las relaciones intersubjetivas y la trama continua de interacciones).

La estructura social del mundo de la vida cotidiana la constituyen las relaciones cara a cara entre los actores y los símbolos y referencias culturales socializadas que enmarcan su práctica cotidiana.

El arte, como refiere Clifford Geertz (1992:81 y 54), es una imagen pública de sentimiento, un símbolo significativo de una comunidad, nación raza o clase.

"Decir" Rembrandt, Velazquez, Leonardo da Vinci, Cezanne, Van Gogh, Turner, Fiedrich o Rothko es hablar de individuos y culturas, de civilización y de sociedad humana, de identidad colectiva.

En la procreación de estos signos colectivos, de estos vínculos de referencia/pertenencia simbólicos comunes, el arte,- las artes-, la experiencia estética, "es una manifestación, un registro y celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y gozan, esos individuos son lo que son el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan"(Dewey, 1949:288).

EE.UU. no es una excepción a esta consideración de Dewey. Por el contrario, la confirma y amplía dada la mezcolanza étnica que la sedimenta como nación. En la configuración de la identidad colectiva nacional norteamericana ⁷⁷, las artes han jugado un papel histórico relevante desde el punto de vista del registro de las imágenes colectivas y de su celebración. Es a mediados de los cincuenta cuando América y lo americano comienzan a ser,- o mejor

⁷⁷ Como ha escrito Alfonso Pérez Agote (1984:32) "Identidad colectiva hace referencia, para el sociólogo, primordialmente al mundo de las representaciones e imágenes de la realidad (realidad objetivada socialmente) y, en su proyección individual, al mundo de la conciencia".

dicho retornan, dada la tradición realista de la pintura americana-, los temas de referencia explícitos y reconocibles de los nuevos grupos artísticos que van progresivamente sustituyendo al expresionismo abstracto y desplazándole del primer plano de la escena.

XII.V. AMERICA COMO TEMA

La vuelta a las imágenes cotidianas en el arte norteamericano, tras el lapso expresionista abstracto tiene un nombre: arte pop. Este fenómeno artístico original de la comunidad angloamericana ⁷⁸ irrumpe en Estados Unidos en el segundo lustro del decenio de los cincuenta y se consolida como arte en efecto pop-ular a partir de 1964. Como dice Tom Wolfe (1976:90) *"es opinión común que la era del Pop Art data de la exposición individual de J. Johns en Leo Castelli (1958)"*. Leo Castelli,- miembro del Club y antiguo marchand de expresionistas abstractos-, y A. Warhol serán dos figuras relevantes de los grupos y factorías del Arte Pop que se desarrollan y alcanzan el éxito comercial y el reconocimiento crítico ya fuera de la cifra superior de ésta investigación.

Pero aunque no constituya el objeto de esta exploración el estudio de esos grupos, analizaremos su génesis relacionado con el tema epigrafiado.

El retorno al lenguaje nuevo- realista ⁷⁹ que entronizará el arte pop tiene un proceso de desarrollo complejo cuyo punto de partida es el estilo expresionista abstracto. Pintores como

⁷⁸ El término pop fue empleado por el crítico inglés Lawrence Alloway por primera vez en un texto publicado por Architectural Design (28 febrero 1958) titulado "El arte y los mass media". Hablo del arte pop como fenómeno expresivo de la comunidad angloamericana por ser EE.UU. e Inglaterra, entre 1960 y 1964, los países con mayor desarrollo de la cultura de masas. En este artículo Alloway, critica la visión negativa del Kitsch de Greemberg y afirma que "el arte pop, de masas es uno de los mayores logros de la sociedad industrial.(Alloway, 1992:213).

⁷⁹ La exposición Nuevos Realistas celebrada en la Galería Sidney Janis de Nueva York en 1962 es la consagración internacional del Arte Pop. El crítico francés P. Restany declaraba en el catálogo que "el nuevo realista es un artista folk urbano atraído por los abundantes hechos e ideas de cada día".(Bourdon, 1988:134).Entonces el término artistas pop no estaba generalizado, denominándose a este tipo de artistas interesados en los temas comerciales cotidianos como neodadaístas, nuevos realistas, commonists, vulgaristas, sing painters, new american dreamers, popular realist, factualists y kitschniks.

W. De Kooning, J. Johns, R. Artswager, R. Rauschenberg, A. Warhol, R. Lichtenstein, Cl. Oldenburg, J. Rosenquist, T. Wesselman, J. Dine, R. Indiana y L. Rivers adhieren a sus obras objetos e imágenes características de la vida cotidiana común. Botellas de Coca cola, autovías, latas de Cerveza Ballantine Ale, la hamburguesa, el mapa de los EE.UU., la bandera americana, astronautas, Kennedy y su esposa Jackie, héroes del comic (Dick Tracy, Superman, Popeye), del cine (Marilyn Monroe, Marlon Brandon, James Cagney, Humphrey Bogart, Ginger Rogers) y de la música popular (Elvis Presley), la sopa Campbell's, dólares, el baseball, el Dayly News, el accidente automovilístico, la Compañía de Gas norteamericana, la Guerra Civil, son algunos ejemplos de utilización de tópicos, ídolos populares, símbolos, juegos, y objetos distintivos de lo americano que los artistas pop recrean o utilizan para la composición de sus imágenes. La razón de este planteamiento estriba en la deliberada intención de los creadores pop, o nuevo- realistas, de resaltar la cotidianeidad de lo artístico en los objetos e imágenes que vemos y manipulamos: las cosas que nos rodean tienen sentido y forma, es tarea del artista apropiarse de ellas y recrearlas o manipularlas. Esas cosas, de diversa naturaleza y condición, son resaltadas por los artistas pop porque constituyen imágenes tópicas vinculantes con las cuales todos se sienten identificados sin excepción o reconocen y comprenden como propias. La inclusión de lo cotidiano y común, aún banal, en el universo plástico de los artistas pop, significaba reivindicar lo Kistch, desmitificar la concepción del arte como vida e instaurar un nuevo canon: El arte está en aquellas imágenes que constituyen los elementos vinculantes de la vida cotidiana de la gente y en las personas y cosas que representan las rutinas visuales del conjunto de la comunidad social. Los partidarios del estilo emergente partían del supuesto previo de que los objetos diseñados industrialmente para su consumo masivo (una lata de cerveza o de sopa) contenían valor artístico en tanto en cuanto eran algo pensado, no siendo necesario pensar o crear nuevas formas en tanto en cuanto estaban ya dadas. La presencia del factor humano en las obras pop (Kennedy, Luther King, astronautas, actores y actrices, ídolos de la música pop etc, etc) partía del mismo mecanismo cognitivo: en la sociedad de consumo las imágenes de las

celebridades constituyen lo común; la gente les imita, les sigue, habla de ellos, sueña con ellos, constituyen guías de conversación, ejemplos a seguir; la imagen de las personas y lo que representan para los demás es materia creativa democratizada.

Las estrellas populares son arte. Este simple planteamiento suministró a la colectividad americana de comienzos de los sesenta unos símbolos significativos, artísticos y culturales, que, procedentes del universo de imágenes compartidas por la gente, sacralizó su estilo de vida, héroes, productos e invenciones singulares como símbolos nacionales-universalizados, como tales, por las empresas multinacionales y los artistas pop. Los artistas de la nueva realidad asumían como parte de su rol su adscripción a lo real y su desdén por lo utópico e incomprensible (aburrido) para la gente (de ahí la oposición de los artistas pop netos-Warhol, Oldenberg, Wesselman, Rosenquist, Lichtenstein al expresionismo abstracto). Los planteamientos de los artistas pop procedían de la publicidad, el diseño gráfico e industrial, del marketing, del comic y los cartoons, de los media, de las películas y canciones de "masas", de las celebridades políticas y financieras,.....de todo aquello que era leído, visto y hablado por la gente, lo que constituían los ejes conversacionales, visuales y relacionales de la estructura social del mundo de la vida cotidiana americana, más patentes y corrientes en el trabajo, el ocio y la vida familiar.

Los artistas pop abandonaron la realización de obras que moldeaban el gusto del público (lo cual era el objetivo de la acción cultural de expresionistas abstractos) e impusieron una relación con ellas a partir del gusto del público, de los objetos industriales y las imágenes carismáticas consumidas en masa. Los pintores pop pensaban en términos de comunicación y no de comunión (como los expresionistas abstractos).

A partir del segundo lustro de los sesenta, la cultura pop (el arte pop, la música pop-rock-, la moda, el comic...) fundamentó un nuevo modelo de relación de las situaciones de interacción y de la conformación del sentido de las artes que si bien irrumpe durante el período de nuestra investigación, corresponde su desarrollo, y por tanto su estudio, a otro ciclo cultural (1965- la actualidad).

Es el arte pop un estilo artístico representativo/descriptivo de la identidad colectiva americana. Los artistas pop eluden el melting pot,- el rol de la cultura afroamericana en la América Moderna-, y el individualismo pionero y característico de la Era del Jazz (los veinte) y del período de la imaginación liberal, centrándose de modo exclusivo en esas factorías de imágenes que son la calle, el supermercado, la película, la TV, el periódico, la autopista. Unidas las obras de los artistas pop como si de una secuencia se tratara, estas revelarían el carácter documental y de crónica visual de la vida norteamericana a partir de 1958.

América como tema es una de las recurrencias históricas del arte americano que retorna con éxito comunicativo de la mano de los artistas pop, los constructores de un universo iconográfico descriptivo nacional-universal. Las banderas y mapas de Jasper Johns, que le permiten jugar a M. Pleyner (1986:140) con la expresión Estados Unidos de la pintura,- la representación del mapa y el símbolo nacional americano expresa la universalización de la cultura americana-, constituyen el punto de intersección entre el expresionismo abstracto y el arte pop.

Pero existen otras visiones estilísticas alejadas del expresionismo abstracto y el arte pop significativas de lo que Bourdieu (1969:172) ha llamado "inconsciente cultural", aquel conjunto cultural objetivo de una sociedad, época o clase. Me refiero a la visión figurativa de E.Hopper, el pintor de la vida cotidiana americana por excelencia, uno de los más destacados impulsores-participó en el Armory Show ⁸⁰- del arte moderno americano conjuntamente con otros pintores abstractos o figurativos no regionalistas como M. Avery, G. O'Keefe o Stuart Davis, quienes aunque no siendo pintores representativos del ciclo cultural analizado,- los historiadores del arte los incluyen en los treinta-, están en activo en dicho período, produciendo algunas de sus obras más relevantes.

⁸⁰ Armory Show es la exposición que supuso la introducción del arte moderno en EE.UU.: Nueva York, Chicago y Boston fueron los escenarios en 1913 del primer contacto del público americano con los movimientos artísticos de Vanguardia europeos. Esta exposición como han investigado y analizado M. Schapiro (1988:113-147), M. Le Bot (1968:61-64), B. Watson (1968:177-196) y M. W. Brown (1988), constituye uno de los hitos del inconsciente cultural estadounidense.

Hopper,- tal vez como ningún otro pintor lo haya hecho en la historia del arte de la pintura en los EE.UU-, es el creador de referencia de la cotidianeidad americana. Siendo la realidad social estadounidense el material preferente de su pintura, Hopper,- a partir del Realismo, el Impresionismo y el Tonalismo-, construyó un mundo de imágenes procedente de la industrialización y la ciudad (sus calles y establecimientos), siendo la alienación y la despersonalización modernas sus temas recurrentes.

En sus escenarios- el cine, la barbería, el automóvil, el café, la habitación-, casi siempre aparecen personas aisladas, solitarias, de gesto lacónico, turbadas. Como ha escrito B.Rose (1986:50) *"es un artista suficientemente profundo para generalizar su sentido de la soledad y de la alienación, tan americano, y para hacer de ello un tema universal"*. Esta es la misma visión de Robert Hobbs (1987:102). A partir del análisis de su cuadro *Western Motel* (1957), el profesor de Cornell señala que este cuadro *"ha de ser considerado como una meditación sobre el sentido de la carretera en la cultura americana y una afirmación de la standarización que ha reemplazado el color local y la individualidad"*. Para Hobbs, este cuadro conecta,- temáticamente se entiende-, a Hopper con los artistas pop y los nuevos realistas y también con uno de los más brillantes artistas de los sesenta, Robert Smithson, cuyas actuaciones suelen ligarse estilísticamente al Land o Earth Art, un tipo de intervención directa del artista en un espacio natural con finalidad conceptual. Hobbs destaca que la conexión de Hopper con los artistas que sustituyen a los expresionistas abstractos en la primera plana de la actualidad cultural y de las galerías (convirtiéndose la pintura de acción en algo pasado, "histórico", en pintura de museo) se debe al interés que comparten por espacios como los shopping centers, las gasolineras, las autovías y los aparcamientos, los automóviles y los moteles. Los jóvenes creadores, como los escritores beats, cuyas excursiones por las interminables carreteras americanas relató J.Kerouac en *On The Road* (analizo este movimiento en el cap.15) defendían la experiencia y la espontaneidad como valores activos, pero pensaban que la individualidad del período liberal era un valor materialista/consumista que produce aislamiento, soledad, enajenación, pérdida de los valores humanos auténticos, (alienación, extrañamiento), razón por la cual, en la nueva mentalidad

de los sesenta, se producirá el rechazo del individualismo versus libertad y la impulsión de esos términos que la música popular de los sesenta exaltará,- "la gente está preparada", "libérate"-, y que constituyen la base de los nuevos lenguajes libertarios y comunitarios que tendrán como sujeto a la juventud americana a partir del segundo lustro de los sesenta.

La conexión de Hopper con las nuevas temáticas tiene una causa cultural objetiva concreta: la influencia general del pensamiento trascendentalista,- y de la obra de R. W. Emerson en particular -, en los grupos de afinidad cultural rebeldes de los sesenta (beats) y en artistas como Hopper. Estos actores culturales creen que la big city es la incubadora de la alienación y de la apariencia de libertad individual. En ella no cabe la vida espiritual, la autosuperación como forma mental de cultivación de las facetas inteligentes, armoniosas y naturales de las personas. Para Hopper (Hobbs, 1987: 66), para el cual el texto Auto-confianza de R. W. Emerson fue una guía vital (el ideal de Emerson era que ha de haber una correspondencia entre el alma humana y cada cosa que existe en el mundo). La vida espiritual no era posible en la gran ciudad americana, deshumanizada y caótica.

Los espacios interiores y públicos de Hopper,- donde hay personas cuyos gestos faciales expresan tristeza, rutina, aburrimiento o pesar-, nos suministra una visión desolada de América y lo americano diferente de la visión irónica e instrumentalizadora de los artistas pop a pesar de las convergencias temáticas citadas.

Pero Western Hotel (véase anexo documental fotográfico) no solo manifiesta el interés de Hopper por el fenómeno del aislamiento individual, uno de los temas recurrentes del período investigado (la despersonalización). También indica la llegada del automóvil al Oeste, una de las imágenes simbólicas de la América moderna. El automóvil es uno de los productos paradigmáticos del capitalismo protestante americano. Henry Ford ⁸¹ dió a conocer en 1909 su definición del automóvil producido en masa:

"un modelo único, barato y seguro destinado a la gran

⁸¹ La cita de Henry Ford procede del artículo de W. W. Rostow, La empresa en marcha.(Rostow,1974:124).

esencia civilizatoria americana.

Las imágenes colectivas representativas del modo de vida americano, lo que forma su inconsciente cultural imaginario social, son un factor determinante de la influencia de la vida cotidiana en la formación del sentido artístico del período analizado. América como tema, - la descripción del sistema de vida americana, la expresión abstracta y la representación figurativa y abstracto- figurativa de la moderna vida urbana-, fue el leitmotif que consolidó el nuevo estilo pop y reactualizó los enfoques locales/realistas modernos- de pretensión universal- que Hopper desarrolló en América mejor que ningún otro. La imagen cultural universal americana, que irrumpe en el escenario mundial a partir del decenio de los cuarenta, adquiere a partir de 1958 una nueva dimensión: el estilo sin imágenes-expresionismo abstracto- que crea y afirma esa imagen universal origina un nuevo estilo-pop- con imágenes descriptivas singulares de la civilización americana; éstas, por el poder visual, simbólico y metafórico que atesoran, permiten al arte pop americano liderar el movimiento internacional que fue el arte pop, asegurándose de ese modo Nueva York la renovación como capital mundial de las artes a partir de 1962, fecha de la exposición de los Nuevos Realistas en la Galería Sidney Janis que, según David Bourdon (1989:134), significó la entronización del arte pop en Nueva York. En ambos casos, las relaciones cara a cara de los actores en escenarios de la vida cotidiana definieron el sentido de los estilos citados.

XII.VI. DOCUMENTOS PERSONALES

Incluyo en este apartado fragmentos significativos de documentos personales correspondientes a actores representativos de los grupos artísticos analizados que por su potencial cualitativo

corroboran las descripciones y valoraciones procedentes de las fuentes primarias y secundarias de empleadas.

Partiendo de la definición de Allport ⁸³, utilizo *"todo escrito o manifestación verbal del propio sujeto que nos proporciona, intencionadamente o no, información relativa a la estructura y dinámica de la vida del autor"*. En éste sentido uso esas manifestaciones verbales o escritos: como declaraciones verificativas del razonamiento que pretendo probar. Tales fragmentos documentales giran en torno al conjunto de aspectos en los que hemos dividido las relaciones de interacción entre los actores participantes en los estilos citados y el sentido de sus obras, habiendo sido seleccionados a tenor de su congruencia (no suponiendo, declaraciones verbales o escritos desproporcionados o impropios) y significatividad.

Los fragmentos documentales de los expresionistas abstractos, pioneros del arte pop y el happening escogidos proceden de diferentes fuentes documentales secundarias y primarias. Las consideraciones que aquí hago sobre estos documentos, - que constituyen una prolongación del capítulo octavo sobre la metodología de la investigación-, sirven para el resto de las artes que he observado y analizado en esta tesis y que siguen a continuación de este capítulo. La finalidad de estos documentos es aislar y/o montar párrafos expresivos producidos por los actores que evidencien las intenciones e implicaciones participativas de los artistas en la definición de las situaciones de interacción y en la captación de las imágenes simbólicas que las fundamentan, lo cual es el objetivo específico de esta exploración de microsociología histórica de la interacción entre la vida cotidiana y el arte.

El primer fragmento documental es una entrevista con Robert Motherwell realizada por Bárbara Lee Diamonstein (H.H.Arnason, 1982:227-231). Se refiere al modo de creación de la denominación de la Escuela de Nueva York. Esta declaración me permite reconstruir el escenario donde se produjeron las diferentes dinámicas situacionales interactivas descritas y analizadas.

⁸³ Extraída del artículo *Historias de vida* de B. Sarabia (García Fernando, Alvira, Ibañez y otros, 1990:209).

B. D.: *¿Cuando y cómo se originó el término New York School o Escuela de Nueva York?*

R. M.: *"Tuve que inventarlo. Después de morir mi padre, mi madre volvió a casarse, varios años más tarde; su marido tenía una hija casada con un conocidísimo marchante de California, Frank Perls. Se interesó por lo que hacíamos mis amigos y yo y decidió presentar una exposición en su galería de Beverly Hills. Me pidió a mí, que apenas le conocía, que escribiera la introducción del catálogo de la exposición que él había elegido. Lo titulé La Escuela de Nueva York. Creo recordar que era en 1950. Había elegido algunos artistas que no eran rigurosamente expresionistas abstractos, de manera que tuve que buscar una definición que sirviera para todos: el termino geográfico servía".*

B. D.: *Ud y una docena, más o menos, de pintores forman lo que se ha dado en llamar «la cuña volante» que hizo de Nueva York el centro de la escena del mundo occidental. ¿Puede ud. decirme algo de aquellos pintores y de aquellos tiempos?.*

R. M.: *"Es difícil de resumir. Tengo una mentalidad contextual y sólo podía hacerme entender si estuviera hablando una hora sobre lo que era*

*Nueva York en los primeros años cuarenta:
extraño combinado de Cole Porter y Stalinismo,
inmigrantes y emigrados, establishment y
marginados, vitalidad y caos, inocencia y
astucia callejera, en suma una metrópoli
ensombrecida por la guerra...."*

El fragmento relativo al nacimiento de la Escuela de Nueva York muestra la dificultad que los actores participantes tenían para definir un estilo. Esa dificultad tenía su origen en la actitud contraria de los grupos artísticos hacia la definición de lo que en el terreno del arte y la vida cotidiana estaba pasando en Nueva York. El propio Motherwell (Guilbaut, 1983:204) explica en el texto del catálogo que él escribió para esa exposición angelina (1951) cuáles eran las características de los nuevos pintores neoyorquinos:

*"Sus obras son líricas, a menudo angustiadas, brutales,
austeras e inacabadas en comparación de la de nuestros
jóvenes contemporáneos de París. La espontaneidad y la
necesidad de autoconsciencia es enfatizada....el proceso
pictórico es contemplado como una aventura sin ideas
preconcebidas.....".*

Aquí, Motherwell, - veintiséis años antes de la entrevista con B.D-, clarifica las características de ese amplio grupo de creadores diversos que recibirían el nombre de expresionistas abstractos y/o de pintores de acción. La definición más genérica fue Escuela de Nueva York, es decir una nueva corriente de pensamiento y ejecución pictórica representativa de la interacción sociocultural de la ciudad de Nueva York (caótica, vital y mezclada, donde Night and Day era cantada al tiempo que la Internacional,- a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, la canción que prevalece es la primera; el himno revolucionario desaparecerá de la escena cultural dado el proceso de desideologización de la intelligentsia y los grupos artísticos).

Con respecto a la principal asociación voluntaria creada por los expresionistas abstractos, el Club, de los documentos personales consultados expongo un fragmento escrito por el pintor Jack Tworkov (1973:69):

"La pintura neoyorquina de posguerra tuvo que combatir dos prácticas represivas: por un lado la retórica propia del racismo social, preconizada por los artistas y teóricos de los años treinta y por otro la hegemonía de París en los años treinta. La respuesta sería un arte que se oponía a cualquier fórmula, un arte en el que la pulsión, el instinto y los automatismos, como guías únicos de la realidad interior, acabarían destronando toda forma de intelectualismo. No ha habido época en mi vida tan relevante como el año 1949, fecha de la fundación del Artis't Club, y comienzo de un decenio artístico tan fecundo y revolucionario como el de 1870 (con el impresionismo)".

Este texto indica el tipo de configuración grupal que formaron los expresionistas abstractos. Un núcleo amplio de artistas "organizado" en torno a dos ideas. La primera era el rechazo al totalitarismo soviético,- que ellos mismos habían experimentado en los años treinta-. De esta desaprobación devino la aceptación y defensa de la libertad individual como supremo e irremplazable valor común de todas las personas y de la experiencia artística en particular. El segundo marco de interacción era la superación del poder de la Escuela de París. Nótese el hecho de que este emigrante ruso,- como A.Gorky y M. Rothko-, habla de "pintura neoyorquina". Esta expresión es la denominación,- abstracta en efecto-, preferida por los miembros del Club, entidad que supuso para los pintores neoyorquinos la formalización e institucionalización de las relaciones intersubjetivas continuas-discontinuas que mantenían entre sí en la calle Octava y Décima, en los Estudios y Galerías y en los Santuarios lúdicos del movimiento, el Cedar y el Five Spot, sobre todo. El Club como lugar de reunión y

discusión oficializó el movimiento y orientó la acción de sus miembros. La trama manifiesta y latente de interacciones entre los expresionistas abstractos, que comienza a finales de los años treinta, se consolidó en 1949, dando lugar a esta célebre entidad, clave en el desarrollo global de la cultura neoyorquina porque a los encuentros que se celebran acudían galeristas, directores de museos del país, críticos, historiadores, filósofos, escritores....El Club multiplicó las ocasiones y situaciones de interacción cara a cara focalizadas y no focalizadas, permitiendo el intercambio abierto y público de las ideas individuales que facilitaron la creación de un corpus de pensamiento y conocimiento común a todos ellos, cuya expresión subjetiva estuvo marcada por la exaltación del término "freedom" como valor central del discurso que estructura la estructura social del mundo de la vida cotidiana en general en el ciclo cultural analizado.

Las intenciones artísticas de los expresionistas abstractos referentes a los valores versus creencias e ideas, en términos de "nosotros", han sido expresados por los actores en numerosas ocasiones. Me ha parecido pertinente destacar un fragmento de un artículo de Barnett Newman, - Tiger's Eyes-, publicado originalmente en ¿Partisan Review? en 1948. El segmento que reproducimos fue publicado en castellano en el catálogo Arte USA, editado por la Fundación Juan March con ocasión de una exposición representativa de la pintura moderna Americana celebrada en 1977. Afirma B. Newman:

"Creo que aquí en América algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar por completo que el arte tenga que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La pregunta que surge ahora es: si estamos viviendo en una época sin leyenda o mythos, que puede llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación en las relaciones, si nos negamos a vivir en lo abstracto ¿como podemos crear un arte sublime?. Estamos reafirmando el deseo natural humano de lo elevado,

de una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No nos hacen falta los accesorios de una leyenda pasada de moda y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es evidente y que están desprovistas de los accesorios y muletas que evocan asociaciones con imágenes anticuadas, tanto las sublimes como las bellas. Nos estamos liberando de los impedimentos de la memoria, las asociaciones, las leyendas, la nostalgia, los mitos, o lo que fuera, que han sido los recursos de la pintura de la Europa Occidental. En lugar de hacer Catedrales del Cristo, el hombre, o la vida, las estamos haciendo de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la imagen evidente de la revelación real y concreta, que puede ser entendida por cualquiera que la mire sin las lentes nostálgicas de la Historia".

B. Newman revela las intenciones estéticas generales del Club. Los pintores de acción neoyorquinos pretendían que la mirada pública de su obra se efectuara sin relacionarla con la historia cultural (en ese sentido son pintores de avant-garde), es decir querían desprenderse de las ataduras estilísticas históricas y fundar una Nueva Era de la pintura, más cercana a las preocupaciones y motivaciones del individuo y su "yo" en las sociedades modernas. Este era otro de los marcos de interacción grupal entre los expresionistas abstractos (es preciso agregar que esa pretensión no equivalía, por su parte, a negar, o querer borrar, la historia del arte y de la cultura, sino a "liberarse de los impedimentos de la memoria", lo cual ha de ser entendido como aquella necesidad expresiva cuyo centro es el "yo" y los sentimientos individuales compartidos y no la pintura como pauta de creación ultimada. De ahí que los mitos y las asociaciones mentales de las culturas nacionales europeas no "dijeran" nada a los expresionistas abstractos a nivel vital y cotidiano (incluso el polisémico discurso vanguardista

europeo de las tres primeras décadas del S.XX, aunque aspectos parciales del expresionismo, el surrealismo y el dadaísmo constituyan influencias genéticas decisivas de la Escuela de Nueva York). La Pintura Histórica les interesaba en tanto en cuanto acervo de conocimiento precedente y no como modelo o referencia directa e inmediata.

El contexto sociocultural americano contenía a principios de los cuarenta y sobre todo en los cincuenta un conjunto de situaciones y escenarios nuevos desde el punto de vista del acrecentamiento del confort y el consumo. El mundo de la posguerra conformó un estilo de vida y unas relaciones intersubjetivas bifrontes: la aprobación y desaprobación de los efectos de ese nivel cultural constituía un factor de división en los grupos inteligentes de la sociedad americana, siendo el decenio de los cincuenta un momento de auge de la correlación libertad-alienación y el primer lustro de los sesenta -y por supuesto el segundo- una década de rechazo al confortable modelo liberal en tanto en cuanto introducía en el individuo, en la interacción cotidiana y en las instituciones y asociaciones estables y constitutivas de la nación americana elementos de deshumanización, de despersonalización, de atomización social, por lo cual "freedom" como expresión virtual de los cincuenta pasó a ser "free yourself": si el integrado y rebelde sin causa eran las figuras colectivas de referencia en nuestro período, el apocalíptico rebelde utópico-situacionista fue el tipo ideal a partir de 1964.

Las artes participaron de esta dinámica sociocultural global, anticipando,- siendo focos de expresión y planteamiento de las cosas que estaban pasando-, situaciones y definiendo sus perfiles relacionales, como en los capítulos dedicados al jazz(13) y al cine (14) veremos con más nitidez.

Los expresionistas abstractos eran artistas modernistas radicales en el sentido que fueron rupturistas y diligentes defensores de la prevalencia del "yo" en la vida y en el ámbito creativo. Para ellos, y el texto de Newman es paradigmático al respecto, la habitual asociación belleza-obra-espectador (es decir la transferencia de la experiencia estética del creador al receptor, que participa de la obra mediante el goce de lo bello que ella expira) era una "leyenda anticuada". Los fundamentos del nuevo lenguaje artístico como Philip Guston

indicara a H. Rosenberg, (1985:184-185) residían en la "rudeza" de las imágenes, no en la belleza, un término cuyo significado desconocían,- o conscientemente querían desconocer-, los expresionistas abstractos. Así "belleza" era un vocablo articulador de una lexia obsoleta sin ninguna fuerza ilocucionaria, performativa. Una de las razones de la pérdida de sentido del término belleza y su sustitución por rudeza era la vocación urbana, callejera, mundana y existencial de los pintores de acción. Ellos "encontraban" en las situaciones diarias, elementos de reflexión para sus obras (véase en el anexo documental fotográfico la reproducción del cuadro de B.Newman Reina de la Noche). La escenografía humana y objetual nocturna y diurna (a este nivel, sólo veían "caos","desorden", "vida salvaje" y "violencia" en la ciudad) era para los pintores de esta Escuela irrepresentable. Para ellos, esta situación implicaba libertad gestual, ausencia de canones académicos,-considerados trucos historicistas-, desdén por el control preciso del trazo, la armonía, la simetría, y otros elementos sinónimos de la composición planificada en la cual todo está previsto y abocetado de antemano (con antelación al proceso de ejecución de la obra), siendo el resultado final una "cosa" acabada, definida y bella. Para los expresionistas abstractos, estos valores fueron la razón de su transgresión. Los consideraban represivos y negativos para la libertad artística. Por ello hicieron de su método de creación,-la espontaneidad y la experiencia impulsaban la acción material del cuadro-, el fundamento de la nueva estética, ruda, sublime, personal e inacabada. Las nuevas "catedrales de los sentimientos" a las que se refiere Newman fueron el resultado de un conjunto de creencias normativas que compartieron los grupos artísticos neoyorquinos; creencias y valores que fueron procesados a partir de las ocasiones y encuentros que tuvieron lugar entre los actores que participaron en la formación del Club. La posición antiformalista y antihedonista de los expresionistas abstractos converge con su visión de la pintura como experiencia religiosa, pura, en la cual el espectador accede a niveles de comunión con el creador y el sentido de lo creado. La pintura era la religión de los expresionistas abstractos; un tipo de sentimiento religioso de raíz romántica y expresivo del puritanismo secularizado que les caracterizaba. Su icono central era la libertad individual.

Su manera de ver las cosas que sucedían en su alrededor y en las que participaban, era contraria al bon goût parisino,- cualidad demodée para ellos. Su vitalismo espontáneo y activista defendía la idea de que las imágenes que forjaban, las "catedrales de los sentimientos" de las que hablaba Newman, debían de tener el mismo ámbito espacial y el mismo tratamiento que la imágenes religiosas pintadas pertenecientes a otros mundos culturales (orientales y occidentales), ya que eran iconos urbanos, laicos, expresivos de la espiritualidad de la América secularizada, de la espiritualidad del "*rechazo moderno de lo sagrado*" como Suzi Gablik (1987:16) ha definido ése término ("secularización") crucial en la cultura moderna y que significa aquél proceso social en el cual la vida cotidiana y las artes reflejan la existencia de una cultura pública, civil, no clausurada, profana y vital. Los pintores de acción negaron la correlación religión-iglesia y experimentaron (Newman, Rothko, Tobey, Pollock....) con diversos credos religiosos en la medida que suministraban a su actividad una dimensión extática que ,siguiendo la consideración de Mannheim (1963:331-332) sobre ese término (éxtasis)-, les liberara de las contingencias diarias en el momento de crear el acontecimiento. Fueron pluralistas en ese extremo y afines a todas las doctrinas religiosas trascendentalistas y espiritualistas humanas básicas correspondientes al momento cultural secularizado que vivieron, siendo sus obras expresiones simbólicas de ésa espiritualidad moderna cuya cualidad mas relevante es el sincretismo integrador y universalista. Este fenómeno de diálogo de la espiritualidad laica con los dogmas de las iglesias occidentales y orientales se dió en ciudades pluralistas a nivel étnico-cultural como Nueva York o San Francisco.

La visión religiosa de la pintura como experiencia de creación y contemplación, reveladora de los sentimientos trascendentales y espirituales cosmopolitas, tiene en M. Rothko a uno de sus principales valedores (veasé anexo fotográfico).

Este sentido de la panreligiosidad en los expresionistas abstractos, es relacionado por Rosemblum (1983:215) con el fenómeno genético cultural mayor que impulsa el modernismo-el romanticismo-, cuya visión sobrenatural de las cosas se establece sin recurrir a la

imaginería religiosa. Como prueba física de la relación entre los proyectos culturales secularizados y las visiones religiosas tradicionales, Rosenblum cita la construcción de la Capilla Rothko de Houston (Texas), este edificio-sala de contemplación pictórica fue una iniciativa de una organización filantrópica,- el Instituto de Religión y Desarrollo humano- y fue diseñada por el arquitecto Philip Johnson. La capilla fue inaugurada en 1971 con la presencia de dirigentes religiosos judíos, islámicos, protestantes, de la iglesia Ortodoxa, y Católica, habiendo sido empleado dicho templo también,- dado el "misterio" del espacio-, para la meditación Yoga por grupos Budistas Zen. La idea de esta capilla moderna fue una celebración como señala Rosenblum (1983:216) *"de la experiencia universal religiosa sin vinculación a una fe específica, un sueño que se origina con los Románticos"*, una celebración de la espiritualidad moderna secularizada, en la que hicieron hincapié los expresionistas abstractos, y la cual constituyó una de sus referencias culturales más singulares en tanto que respuesta al materialismo deshumanizador de la sociedad de consumo.

R. Rosenblum (1983:215) emplea un fragmento de una conversación de Rothko con Selden Rodman para evidenciar y significar esa facultad del expresionismo abstracto.

"No estoy interesado en las relaciones de color y forma....Estoy interesado solamente en expresar las emociones humanas básicas- tragedias, éxtasis, destino.....el que la mayoría de la gente sufra un impacto y se lamenta cuando se enfrenta a mis cuadros indica que yo comunico con sus emociones básicas. La gente que llora ante mis cuadros esta teniendo la misma experiencia religiosa que yo cuando los pinto".

Esta singularidad del expresionismo abstracto para integrar al espectador en una experiencia religiosa a través de una pintura carente de imágenes, evidencia el componente puritano del estilo- la tesis de Kavolis expuesta en 12.2- y confirma la generalización de Bárbara Rose y R. Rosenblum acerca de la influencia de las doctrinas espiritualistas y trascendentalistas,

confesionales y secularizadas, en las artes y la cultura norteamericana contemporáneas. Esta peculiaridad del estilo,- los propios términos que emplea Rothko (lamentarse, llorar) manifiestan el empleo de estructuras de sentido relacionadas con experiencias interiores de signo místico (éxtasis) tanto para el creador cuanto para el espectador-, es una prolongación de la valoración que hiciera H. Rosenberg en el artículo de Art News de 1952: Los pintores de acción norteamericanos, la pintura de acción,- las acciones de los expresionistas abstractos-, fue al principio un método de creación y no un estilo (un tipo codificado y común de realización).

Visto desde hoy la Escuela Neoyorquina constituyó un estilo, en el cual su método de creación espontáneo y experiencial es su principal rasgo. Un método de creación cuyos lineamientos temáticos y estilísticos he caracterizado pero sobre cuya formalización se produjeron en el período múltiples equívocos al considerarle errático, caótico, desproporcionado y falto de definición por un sector de críticos incluso modernistas como Bruno Alfieri, quien en un artículo sobre Jackson Pollock en L'arte Moderna en 1950 y con ocasión de la Bienal de Venecia,- del cual Time (20 de Noviembre), según Naifeh y White Smith (1991:549), se hizo eco parcialmente-, despreció el desorden y caos de la obra de Pollock y de sus socios aunque estableció comparaciones entre su genio y el de Picasso. Este hecho sucedió poco antes de la exposición de Pollock en Betty Parsons en dicho año (1950) motivando una reacción orgullosa y auténtica del pintor de acción por excelencia hacia la confusión referente a la relación desorden-orden en la vida cotidiana y su reflejo instantáneo en el cuadro. Como documentos de esta problemática relativa al método de creación expresionistas abstractos, presento dos declaraciones personales de Jackson Pollock, contenidas en la biografía de Naife y White Smith (1991:549 y 561) sobre el pintor. La primera es un telegrama que dirige el pintor a la revista Time, una vez leído el artículo publicado en ella en la que se citan los argumentos de Alfieri.

*"No hay caos, maldita sea. Hay una pintura cuidadosa como
podrán ver en mi próxima exposición del 28 de Noviembre.*

Nunca he estado en Europa. Creo que omiten uds. la parte más interesante del artículo del señor Alfieri".

El segundo documento expresa con precisión las intenciones del método de los action painters. Es un texto leído por Pollock acerca de su manera (way) de pintar, perteneciente a la película rodada y montada por Hans Namuth y Paul Falkenberg, montador de películas de F. Lang y G. Pabst:

"Mi hogar está en Springs, East Hampton, Long Island. Nací en Cody, Wyoming, hace treinta y nueve años. Pasé dos años en la Liga de Estudiantes de Arte con Tom Benton. Era una personalidad fuerte contra la que reaccionar. Esto fue en 1929. No trabajo a partir de dibujos o de bocetos de color. Mi pintura es directa. Suelo pintar en el suelo. Me gusta trabajar con un lienzo grande. Hay veces que utilizo el pincel, pero muchas otras prefiero un palo. A veces vierto también la pintura directamente del bote...Cuando estoy pintando tengo una idea general de lo que me propongo. Puedo controlar el flujo de la pintura; no hay ningún accidente, lo mismo que no hay ni principio ni fin".

Este fragmento autobiográfico resume los trazos más significativos de la vida y el arte de Pollock, modelo de pintor de acción para Rosenberg. Pollock nace en Wyoming, uno de los territorios míticos de la conquista del Oeste. Pollock era el pintor americano por excelencia mental y externamente. Arquetipo de lo autóctono y original, representaba también un fenómeno típico en los años veinte y treinta: la migración de los creadores hacia las grandes ciudades del Este.

Allí conoció a T. Hart Benton, representante del estilo social realista en boga a comienzos de los marxistizados círculos culturales neoyorquinos de comienzos de 1930; el contraste de estos grupos eran los clanes culturales abstractos (A. Dove, G. O'Keefe, J. Sloan, S. Davis,

CH. Demuth, H. Sheeler, J. Graham, J. Stella, M. Weber). Como Pollock manifestara en una carta a su padre (Naife y White Smith, 1991:197) era el socialrealismo un estilo defendible porque

"ha sacado el arte del estudio cerrado al mundo y a los acontecimientos que suceden a su alrededor, lo que tiene un significado común para las masas".

Este modo de pensar y sentir era expresivo de la ideología partisana y de quienes luego, tras la experiencia de la WPA, se convertirían en "los expresionistas abstractos".

En lo que se refiere al método, Pollock matiza los límites y relaciones entre la vida y la obra como diversas situaciones componentes de una biografía. Si Rosenberg pensó en él como modelo de pintor de acción era porque nadie había ido tan lejos en el planteamiento del arte como vida (nadie había roto las fronteras del arte y la vida como él mediante *"la representación del drama de la liberación"* (Naife y White Smith, 1991:597).

Ese drama tenía lugar durante la experiencia cotidiana y el acontecimiento del cuadro, no existiendo frontera alguna entre ambas situaciones y siendo el acto de pintar un momento extático de la existencia diaria. Las imágenes y reflexiones solitarias sobre el "self", - como dimensión personal consciente de una experiencia y acerbo de conocimiento socializadas, en el estudio, en la calle, en el Club, en los bares-, los instintos y pasiones, las angustias y frustraciones características de las formas de vida en la metrópoli, acontecían sin poder ser narradas porque como tales estados de conciencia sólo podían ser abstraídos, no existiendo ninguna imagen figurativa posible para mostrar o designar los procesos sociales vitales experimentados a nivel mental salvo las imágenes abstractas biomórficas. Pollock trasladaba el caos, el accidente, el azar, al cuadro, incorporando su vida diaria a la tela. Pero el lienzo no era una aplicación mecanicista de esa realidad cotidiana. Por el contrario, ordenaba y controlaba mediante el proceso pictórico, "el flujo de la pintura", el desorden propio y común que individualizaba y sentía.

La apariencia de accidentalidad formal en los cuadros de Pollock era deliberada. Constituía

un elemento de conocimiento común del estilo, ya que el "yo" urbano no podía ser imaginado en otros términos plásticos. Cuarenta años después, una vez alcanzada la condición de clásico (en términos históricos y museológicos), el estilo, contrariamente al espíritu de sus creadores, muestra una palpable intencionalidad en cuanto al cultivo de la forma, un tipo de forma expresiva de la nueva realidad sociocultural norteamericana y universal, en la cual las emociones humanas básicas y los sentimientos personales constituyen los referentes de comunicación experimentados por los actores en las situaciones de interacción cara a cara en que estos se desarrollaron en los diferentes contextos y escenarios cotidianos en las ciudades de Nueva York y San Francisco.

Los expresionistas abstractos tampoco fueron ajenos al mundo de las imágenes comunes que constituían la escenografía de su representación dramática. Willen de Kooning fue de todos los miembros del Club quien más resaltó lo que él llamó *"el drama de la vulgaridad"* (Rosenberg, 1985:155). La representación del drama de la liberación humana-mediante la rebelión del "yo" ante cualquier tipo de norma, canon o forma represiva que limitara la concepción del cuadro como acontecimiento- no era un proceso "individual" aislado del conjunto de interacciones que ordenan la vida colectiva sino un acto de autoconciencia de la situación que enmarcaba la acción artística. De Kooning es uno de los pintores de acción que primero reconoce la influencia de la trivialidad y la banalidad en la vida moderna,- sabía que *"los problemas del hombre moderno no serán resueltos por el arte"* (Rosenberg, 1985:155). De Kooning incorporó sin afectación y con placer, a su mundo creativo elementos de la música sentimentaloides, películas, fragmentos de comic, anuncios de publicidad, objetos comerciales, programas de televisión. La cultura de masas le ofrecía a De Kooning el material de reflexión adecuado sobre el universo trivial de imágenes y contenidos que facilitaban los encuentros y las conversaciones entre la gente. Si la acción pictórica era un campo de autoafirmación dramática, la vida cotidiana era un drama rodeado de trivialidad cuya representación suponía para los expresionistas abstractos un entrenamiento y una actuación (una acumulación de experiencia y energía a descargar en la acción, pintando)

El drama de la trivialidad urbana les vinculaba. Para algunos de ellos, como Philip Guston, quien, como Pollock, pasó del social realismo al expresionismo abstracto y de ahí a la figuración, las escenas urbanas representativas de la violencia jugaron un papel destacado en su proceso de reflexión y ejecución pictóricos. En una entrevista con Jerry Talmer en el *New York Post*- abril, 1977- (Storr, 1986:53) recuerda como se sentía con el fin de la era Kennedy:

"Así, cuando vienen los sesenta yo estaba dividido, esquizofrénico. La guerra, lo que estaba pasando en América, la brutalidad del mundo. Qué tipo de hombre era yo, sentado en casa leyendo magazines, yendo con furia frustrada a cualquier parte, yendo al estudio a ajustar el rojo al azul....."

Este fragmento muestra el nuevo contexto general y cotidiano americano a mediados de los sesenta. Evidencia las rutinas obsoletas del período liberal, la insatisfacción hacia la situación ("sentado en casa leyendo magazines" cuando en la calle la conflictividad había sustituido a la antigua neutralidad liberal), la duda hacia la práctica expresionista abstracta que celebraba y reproducía los valores de la individualidad y la libertad (a mediados de los sesenta Guston retornó a la figuración abstracta introduciendo en sus obras imágenes urbanas visibles).

Por entonces Guston mostraba especial interés en uno de los temas comunes y recurrente de la Historia Americana: la violencia racial, el KKK. Los hombres del Klan han sido immortalizados en la pintura por Guston con ironía y humor. La imagen del Klan, los encapuchados, es una de las constantes del trabajo de Guston desde 1932, desde el período politizado de los treinta (Guston formó parte de los grupos de la WPA).

P. Guston es el pintor americano más revelador de las etapas culturales de la América Moderna: social realista en los treinta, expresionista abstracto en los cuarenta y los cincuenta, promotor de la figuración abstracta a partir de los sesenta y los setenta.....

El Klan fue de múltiples maneras tratado por Guston en su vuelta a la figuración (aunque nunca abandonó los principios del método accionista). En una entrevista con H. Rosenberg

(1985:197), este le recuerda su viejo interés por lo que sucedía en la vida política y social. Responde Guston:

"Sí, estuve muy influenciado por lo que estaba pasando, cuando los encapuchados iban por ahí haciendo cosas, golpeando a la gente, atándola, patrullando, conduciendo alrededor de las ciudades. Pero ahora yo pienso que ellos están pensando sobre esto. Ahora meditan sobre el conjunto de aquella situación. Reflexionan".

Guston (la conversación fue realizada con audiencia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Boston en 1974) señala su interés por la situación, por lo que estaba pasando en los EE.UU. hacia 1964. Su propia autoreferenciación estilística variaba con las oscilaciones de la escena social. Para él, los encapuchados, el Klan, representaban lo que estaba pasando. Un sector radical de la sociedad americana, ocultaba su rostro en sus prácticas violentas diarias, manifestando su repulsión hacia la interacción multicultural y de forma específica hacia los ciudadanos de raza negra. Esta es otra perspectiva sobre los felices cincuenta. Durante el período de la imaginación liberal, el Gobierno había congelado la cuestión de los derechos civiles de la comunidad negra.

El movimiento pro Derechos civiles situó el problema ante el conjunto de la población como una de las cuestiones básicas para lograr el ideal del crisol fundacional americano. Guston, de modo burlesco, escogió al Klan como imagen perturbadora de la vida cotidiana y como símbolo del cambio de situación en su pintura y en la sociedad. La libertad como atributo del individuo para explorar su identidad ya no era a mediados de los sesenta un valor común: la sociedad americana estaba dividida ante la segregación y la violencia racial, la guerra, el autoritarismo y tecnocratismo universitarios y los valores materialistas de la sociedad de consumo.

La nueva situación cultural conoce un nuevo estilo. Es el pop art la tendencia artística que sustituye al expresionismo abstracto. El cambio de valores y pautas cotidianas implicó nuevas

actitudes y pensamientos de las prácticas significantes. El cambio de escenario trajo consigo un nuevo modelo de expresión cuya característica mas sobresaliente fue la reaparición de la realidad cotidiana, la que los sujetos ven y comparten en sus acciones ordinarias de interacción.

Para Constance W. Glenn (1992:37) los hechos decisivos a nivel cultural sucedieron entre 1960 y 1964. Doce exposiciones celebradas en distintos lugares del país, desde Nueva York a Los Angeles, gracias a la actividad de las galerías Castelli y Green, canonizaron el grupo original, pionero, del arte pop compuesto por A. Warhol, R. Lichtenstein, J. Rosenquist, J. Dine, C. Oldenburg y T. Wesselman. Henry Geldzaller fue el crítico del movimiento. Durante el congreso sobre el Arte Pop celebrado en el M.O.M.A. en diciembre de 1962 (Glenn, 1992:36), este crítico declaró sobre estos artistas que:

"Estaban trabajando por separado, sin tener conocimiento los unos de los otros, pero con una fuente iconográfica común".

Esta "fuente iconográfica común" eran los objetos, imágenes y escenas cotidianas que definían la nueva realidad colectiva y mas allá, EE.UU. como una sociedad afluente, de consumo cuyas "cosas" debían de ser incorporadas al cuadro, o representadas en él, ya que América también era ese mundo material cotidiano y no sólo el mundo de la libertad y la individualidad del decenio de los cincuenta que los expresionistas abstractos expresaron.

El grupo pionero desarrollará su trabajo con posterioridad a 1964- en ése año ningún artista citado sobrepasa los cuarenta años-, siendo la Factoría de Andy Warhol, inaugurada según David Bourdon (1988:171) en Diciembre de 1963, el epicentro de la cultura pop de Nueva York.

Los artistas pop diferían en cuanto a su perfil biográfico de los expresionistas abstractos: estos habían nacido en su mayoría en Europa y sus relaciones con los artistas expatriados y exilados en Nueva York era patente; habían conocido el militante marxista y bohemio, no eran licenciados universitarios en su mayoría, eran individualistas y contrarios al mecanismo comercial imperante en el mundo del arte. Los artistas pop, por el contrario, eran

"americanos", universitarios, de clase media y cooperativos. Aceptaban y defendían la transacción comercial y estaban abiertos a incluir el mundo de los objetos cotidianos comunes en sus obras, aspecto que solamente De Kooning valoraba aunque sin las atribuciones representativas de los artistas pop. El nuevo- realismo, el nuevo arte de las cosas comunes, sin embargo tenía también semejanzas con el expresionismo abstracto: era un estilo urbano-neoyorquino, movimientístico (tendente a la acción como mecanismo para alcanzar la consagración, lo cual presupone la conjunción de ideas y la asociación voluntaria de los miembros- y por ende el encuentro como momento interactivo germinal de la relación intersubjetiva) y vitalista (conectado con la calle como lugar sagrado del arte secularizado; espacio donde vivir y compartir sensaciones y situaciones originarias de obras documentales o reflexivas sobre ellas).

La radicalización postmodernista del arte pop,- en cuanto a dar por periclitados los grandes relatos ⁸⁴ de los expresionistas abstractos-, supuso una nueva consideración de la relación arte-vida. Como dijera Claes Oldenburg en 1951 (Kozloff, 1985:119):

"el arte como vida es un asesinato....la civilización vulgar

USA está empezando ahora a interferir en mi trabajo".

Para los artistas pop el arte no es un momento integrado en la vida diaria de un artista, lo cual era el móvil del pintor de acción, sino que el arte estaba en lo que tú haces, ves y compartes en la vida diaria. Esto supuso la definitiva nuclearización del sentido artístico por la estructura social del mundo de la vida cotidiana y los objetos, escenas e imágenes que enmarcan la interacción.

J.Johns, R. Rauschenberg, Jim Dine, Larry Rivers y otros son la transición entre el expresionismo abstracto y el pop: desarrollan un trabajo más figurativo y cotidiano sin olvidar las contribuciones del expresionismo abstracto.

⁸⁴ Una de las grandes fábulas romántico-modernistas- el antagonismo entre el ego y el sistema- será descompuesta por el criterio de Performatividad (Lyotard, 1984:112) de los artistas pop: jugadores fríos, pragmáticos, realistas, teatrales, y antimetafísicos. Los artistas pop eran los mejores vendedores de su mercancía.

En la serie de entrevistas realizadas por G. R. Swenson (1992:134-136) a varios artistas pop, publicadas en Art News en 1964, J. Johns manifiesta las nuevas preocupaciones características del discurso del arte pop. Entresaco algunos párrafos representativos de esa entrevista:

*G. R. S.: Algunos pintores han intentado crear un arte
«eterno».*

*J. J. : "Todo lo que ocurre aquí en América, mi
formación e incluso la gente que me precedió,
tiene sus raíces en el mito de que el artista
estaba separado y aislado de la sociedad,
trabajando en solitario, sin ser apreciado por
nadie hasta su muerte para que después su obra
se hiciese muy valiosa, y de que todo esto era
lamentable....."*

Esta respuesta revela un estado de consciencia con respecto a la idea modernista del artista como genio, cuya leyenda es desnudada por los artistas pop. Ese mito del artista aislado,- genial por naturaleza, empieza a ser demolida- de modo dramático- por los expresionistas abstractos y sobre todo por la generación puente entre ellos y los artistas pop (que lo harán de modo irónico, como si de una comedia se tratase).

J. J.,- y en eso es un pionero neto del arte pop-, defiende el planteamiento de que el arte "*ha de ser mostrado al público cuando alguien quiera mostrarlo*" (Swenson, 1992: 135), lo cual presupone una infraestructura cultural comercial y alternativa estable,- publicidad, marketing, media-, aspectos todos ellos que no sólo eran «necesarios» para los artistas pop sino que también constituían mundos y/o actividades en sí mismos valiosos para la creación artística. Los artistas pop, y de ello los pioneros Johns y Rauschenberg fueron conscientes desde sus primeras exposiciones en Leo Castelli a mediados de los cincuenta, participaban no sólo de una iconografía común, cotidiana sino que también tenían varias intenciones comunes.

J. Johns comienza a trabajar con elementos simbólicos del mundo de la vida cotidiana, que

preludian los planteamientos de los grupos pop primigenios (digo "preludian" porque en la entrevista con Swenson (1992: 134) responde con acritud y de forma enfática ¡"Yo no soy un artista pop"!), en 1954-55. Pinta entonces sus primeras dianas y banderas (americanas), explicando (Boudaille, 1989:10) al respecto que:

"no me gusta dibujar. He cogido las banderas y las dianas porque ya estaban dibujadas y no tenía más que copiarlas".

Estas banderas y dianas, constituyen una innovación dentro del estilo expresionista abstracto sino una ruptura con él, dando origen al arte pop.

Swenson pregunta a J. J. cómo y porqué pintar dianas y banderas en plena efervescencia cultural del Club. Pertenece la respuesta a una entrevista con David Silvester(1992:135) para la BBC:

D.S.: ¿Qué es lo que le impulsó a trabajar con elementos como banderas, dianas, mapas, números, letras y ese tipo de cosas utilizándolas como punto de partida?

J.J.: "Me daban la impresión de ser elementos preformados, convencionales, despersonalizados, objetivos y exteriores".

D.S.: ¿Y cuál es el atractivo de los elementos despersonalizados?

J.J.: "Me interesan las cosas que hacen referencia al mundo, más que las que hacen referencia a la personalidad ...la cosa más corriente, mas convencional...a mí me da la impresión de que puedes trabajar con ese tipo de cosas sin tener que juzgarlas..."

J. Johns explica aquí otro de los principales componentes del arte pop: el interés por las cosas preformadas, por los símbolos y objetos sometidos a procesos de diseño y fabricación industrial. Las "cosas" elegidas por Johns y los artistas pop expresan más el mundo de las relaciones sociales que las personalidades de sus actores. Son cosas que existen para todos

y que definen los diferentes niveles de la convivencia común: una escena de violencia racial en la calle, unos chicos bailando rock and roll, Mickey Mouse o el Pato Donald, Liz Taylor, la Coca-Cola y la Hamburguesa, una gasolinera en la autopista, la bandera o el mapa americano, todas esas cosas y situaciones son América y definen una cultura común, con la cuál se identifican sus miembros, componiendo su mundo objetual y simbólico objetivo cotidiano. Para los artistas pop, las experiencias del "yo" no requieren de la acción espontánea gestual. Esto era para ellos un procedimiento aburrido e individualista, personalizado. Como defensores de la cultura de masas, su discurso aboga por "*la democratización del genio*" como escribiera D. Bell (1977: 128-129), por la homogenización y comunicación temática del arte y contra su jerarquización y la división cultural del público (cultos, de medio pelo, incultos), por su despersonalización, por la definitiva pérdida del "aura" individual de la obra artística.

J. Johns igualmente plantea un nuevo concepto sobre el "uso" que el público da a un cuadro cuando asiste a una exposición, lo cual nos remite a una de las cuestiones básicas que el arte pop introduce en la percepción y creación estética del arte contemporáneo. En las citadas entrevistas de G. H. Swenson (1992:134-136), responde Johns:

G. H. S.: ¿cuál cree ud que es la diferencia entre la temática y el contenido, entre lo que se representa y lo que ello significa?.

J. J.: "El significado implica que algo esta sucediendo, podría decirse que el significado viene determinado por el uso, la forma en que el público usa un cuadro cuando éste es expuesto. Cuando habla ud. de lo que se representa, tiendo a pensar en las intenciones".

Aquí J. Johns se hace eco de un pensamiento básico, el del L. Wittgenstein, que influirá con fuerza en los grupos artísticos norteamericanos a partir de 1953. Es entonces cuando se

publica la primera edición en inglés de Investigaciones filosóficas. En esa obra fundamental de su segunda etapa, Wittgenstein (1988:61) expone una de sus proposiciones más aceptadas en el mundo de la cultura moderna: *el significado es el uso*. J. Cage (1981:189) o J. Kosuth (Battcock, 1977:63) han reconocido la trascendencia de ese pensamiento en su obra y en general en el arte de nuestro tiempo. Cage (1981:189) comenta esa expresión de Wittgenstein aludiendo a la legitimidad de lo que se usa como situación de hecho, *"no hay significado más allá de esta situación de hecho"*,...y *"uso remite mas bien a experiencia"*, dice Cage. Las cosas, los objetos que se usan para expresar situaciones de hecho tienen sentido. La Coca-Cola no es sólo una bebida. Es un símbolo del consumo americano universalizado cuyo diseño como objeto interesó simultáneamente a R. Rauschenberg y a A. Warhol. Su uso significa esa doble faceta, común y artística, y responde a las intenciones de los artistas pop con respecto a las lecturas e interpretaciones por parte del público de los temas de sus obras. Cuando el público usa una obra, cuando el artista usa un objeto, tiene una experiencia con respecto a lo que está utilizando y eso como indica Johns (Swenson, 1992: 135) "es lo que interesa de verdad". El significado de una palabra, de un objeto, es su uso...el uso es una experiencia, un acontecimiento observable ante el que se reacciona con la finalidad de comprenderlo. En el arte pop, usar la imagen de Marilyn Monroe tiene un significado preciso para el espectador: es una experiencia con una imagen representativa de la seducción femenina en sí, cuyo referente sexual remite a los instintos y sueños comunes de la gente.

Sea la Coca-Cola o Marilyn, un objeto o una imagen objetualizada, el sentido está en su uso tal cual, no siendo necesario transformar el objeto o la imagen, porque significan, si se usan,- la cuestión "artística" es en qué contexto formal e imaginativo se emplea tal "cosa"-, algo a experimentar por quien los reconoce, constituyéndose así en datos de la experiencia cultural común y en signos de la identidad colectiva americana.

El planteamiento de los artistas pop participaba de igual modo del mundo de la comunicación interpersonal cotidiana existente entre los artistas. Sus relaciones de encuentro/desencuentro, de convergencia y divergencia, de atracción y repulsión, comunes a las situaciones de

interacción cara a cara en el mundo de las artes y en la vida cotidiana, constituyen un factor de aprendizaje, motivación y competencia. Lo que aquél dice de mí, lo que yo digo de él, lo que nosotros decimos de vosotros, lo que vosotros decís de mí, etc, etc,- las diversas combinaciones de relación comunicativa verbalizada y no verbalizada-, ordenan las relaciones cara a cara e influyen en las configuraciones de los actores sociales.

El mundo de los sobreentendidos, de los mensajes a través de intermediarios, las sutilidades verbales tácticas y estratégicas cotidianas o las situaciones imprevistas que generan acciones conscientes posteriores forman parte de las relaciones sociales urbanas, siendo típicas del mundo de las artes,- en el cual operan como mecanismos motores cotidianos-, dado el manifiesto componente narcisista que regula su interacción social.

Como documento representativo de esta circunstancia, añado la historia contada por Jasper Johns acerca de cómo realizó una de las obras míticas del arte pop y del arte moderno en general, sus latas de cerveza Ballantine Ale (1960). El fragmento pertenece a la entrevista reseñada con anterioridad.

G. R. S.: Si hace un molde de una lata de cerveza, no es necesario tener una actitud social hacia las latas de cerveza o hacia el arte?

J. J.: "No. Me imagino que se está ud. refiriendo a mis latas de cerveza, que tienen toda una historia a sus espaldas. En aquella época estaba haciendo esculturas de pequeños objetos: linternas y bombillas. Y entonces me contaron una historia sobre Willen de Kooning. Me dijeron que estaba enfadado con mi marchante, Leo Castelli, por no sé qué razón, y le dijo algo como «ese hijo de puta, seguro que le das dos latas de cerveza y las vende». Me lo contaron y

pensé «vaya escultura, dos latas de cerveza».
Me pareció que encajaba a la perfección con lo
que estaba haciendo entonces, así que las hice
y Leo las vendió".

Castelli vendió las latas de cerveza a Robert Scull, uno de sus clientes más destacados propietario de una flotilla de taxis neoyorquinos y uno de los coleccionistas privados más relevantes de arte posterior al expresionismo abstracto, por novecientos sesenta dólares (Scull las revendió en 1973 en una subasta por noventa mil). Las dos latas de cerveza de bronce pintadas nacieron merced a una cadena de comentarios. Una vez trasvasados facilitaron una idea a uno de los actores participantes. Este suceso muestra la endopatía y el interaccionismo simbólico existente entre los actores, la distribución social de las opiniones entre los miembros de la comunidad artística, la reciprocidad de perspectivas y la apropiación de ideas procedentes de situaciones cotidianas espontáneas.

El "por no se qué razón" de Johns del fragmento analizado, se refiere históricamente a la desazón reinante entre los expresionistas abstractos hacia algunos galeristas neoyorquinos como Sidney Janis y Leo Castelli por el cambio de orientación (hacia el arte pop) de sus exposiciones, ya que hasta 1960 habían expuesto a los pintores de acción. Es una historia que indica lo que estaba pasando a finales de los cincuenta. De Kooning, el pintor expresionista abstracto más cercano al drama de la vulgaridad, realiza un comentario (en el Cedar) sobre el galerista del pop por excelencia Leo Castelli; Johns aprovecha una situación de cesión de comentarios de un colega en ese momento, para convertir una opinión negativa sobre los planteamientos y procedimientos pop en la idea de una obra simbólica del movimiento pop y del arte moderno en general.

Los distintos puntos de vista entre los expresionistas abstractos y sus descendientes, los artistas pop, los minimal incipientes (aún no denominados de ese modo), los creadores del happening y el resto de estilos participantes del mundo de las artes, configuraban un escenario abierto, polémico e interactivo del cual la historia relatada por J. Johns es un testimonio

clarificador. En ese sentido R. Rauschenberg, otro de los artistas situados en la frontera entre los estilos expresionista abstracto y pop, realizó una valoración significativa sobre el enriquecimiento que supuso el arte pop para la cultura americana y neoyorquina.

En una entrevista con D. Seckler (1992:140-141) para la revista Art in América (1973) declaraba Rauschenberg:

"El arte pop liberó a nuestro arte de la contaminación de la conciencia. Nuestro país siempre está a la cabeza de todo, eso significa que tenemos que ser directos. Hoy en día, en Nueva York tenemos maestros y temas de todo tipo. Su cooperación voluntaria indica que existe un cierto grado de comunicación, tolerancia y disfrute entre las ideas de unos y otros".

Se observan en esta declaración opiniones corroborativas sobre lo que es el eje de nuestro razonamiento. En primer lugar, el dinamismo cultural de la ciudad de Nueva York, centro de estilos y tendencias mundiales artísticas a finales de los cincuenta cuando emerge el arte pop, estaba estructurado en torno a diversos marcos de agregación e interacción (Galerías, Fundaciones, Museos, asociaciones, bares...), existiendo entre los actores participantes- como atestigua Rauschenberg- una cooperación voluntaria- y como manifiesta Johns en la anterior conversación citada-, una competencia entre diferentes perspectivas. La cooperación y la competencia son dos fenómenos característicos de los grupos sociales urbanos como Robert E. Park ⁸⁵ aseverara. Los grupos artísticos hicieron de la cooperación, la comunicación, la competencia y la diferencia, mecanismos rutinarios de interacción de sus experiencias. El cruce e intercambio de ideas, sensaciones y experimentaciones fue consolidando plurales ámbitos de socialización, cuyo soporte era una trama de relaciones intersubjetivas estables y

⁸⁵ Según R. E. Park (1974:53) "hay una sociedad simbiótica basada en la competencia y una sociedad cultural basada en la comunicación y el consenso". Para el creador de la Escuela de Chicago, ambas sociedades son "aspectos distintos de una misma sociedad". Aquí empleo los términos competencia y cooperación en el sentido descifrado por Park: ambos factores se complementan, constituyendo así lazos interrelacionales que sedimentan la interacción.

frecuentes entre la mayoría de los actores protagonistas de los grupos y estilos representativos de la comunidad artística neoyorquina a comienzos de los sesenta (alude Rauschenberg al pluralismo temático y a la diversidad de maestros existentes).

Un aspecto cualitativo de la declaración de Rauschenberg es la consciencia de liderazgo de América en el mundo. A comienzos de los sesenta, el nacimiento del pop fue un acto de pragmatismo cultural ya que el expresionismo abstracto,- tras veinte años de desarrollo-, había saturado el mercado.

El rol de la innovación fue adjudicado al arte pop por el mundo cultural y de las artes. El pop era una liberación del subjetivismo y el individualismo, de "la conciencia" dice Rauschenberg; apresentaba un retorno al mundo de las cosas comunes, cosas que no "aparecían" en la pintura americana desde el realismo genérico de los años veinte y treinta, y que evidenciaban que América había cambiado de escenografía social, habiéndose convertido en una sociedad de consumo en masa, donde la cultura de masas jugaba un papel industrial y cotidiano determinante de sus formas de vida.

Así lo confirma A. Warhol (1992:147) en un texto por él escrito, "Popismo: los sesenta de Warhol", y en la serie de entrevistas realizadas por G. R. Swenson (1992:147), ya citadas:

"Los artistas pop creaban imágenes que cualquiera que fuese paseando por Broadway podía reconocer al instante-comics, mesas de picnic, pantalones de hombre, personajes famosos, cortinas de ducha, neveras, botellas de Coca-Cola- todas esas cosas de la era moderna que los expresionistas abstractos intentaron ocultarse con tanto ahínco".

El pop se orientaba al mundo de las cosas comunes de las personas corrientes; los expresionistas ignoraban los símbolos comunes orientándose hacia la exploración de las sensaciones compartidas por el "yo moderno" en la sociedad de masas como experiencia libre necesaria para pintar-vivir: Dos estilos que corresponden a dos momentos situacionales y relacionales de la moderna sociedad de masas norteamericana.

El segundo documento de Warhol (Swenson,1992:147), la máxima autoridad del arte pop, es aún más explícito:

"Da igual lo que hagas, todo el mundo piensa lo mismo y cada año que pasa la gente se parece más y más entre sí. Los que más hablan de la individualidad son aquellos que más se oponen a las desviaciones; sin embargo, dentro de unos años puede que las cosas sean al revés. Algún día la gente pensará sólo lo que quiera pensar y entonces probablemente todo el mundo pensará de la misma forma, eso es lo que parece que está pasando".

El que el mundo preferente de los artistas pop fueran las cosas americanas más que la dimensión individualista del carácter colectivo americano,- decía Warhol (Swenson, 1992:146) que "el arte pop consiste en que te gusten las cosas"-, no equivale a desinterés por lo personal y lo interpersonal. El movimiento pop preconizaba la homogeneización de la opinión y el gusto en la sociedad de consumo en masa, y la equiparación sociocultural. Como movimiento prototípico de las clases medias, participaba del mundo objetual creado para su consumo y de la nivelación de las actitudes y pautas de comportamiento que implicaba para ser comprendido por el público. La sociedad de consumo en masa consolidó la vida cotidiana como un conjunto de rutinas individuales en las cuales se daban diversos y complejos procesos de interacción caracterizados por la conversación y visión sobre el mundo social y material que conformaba el entorno urbano, un mundo donde cabían además de los objetos de Broadway que cualquiera podía reconocer, escenas como accidentes de aviones, la silla eléctrica, suicidios, manifestaciones de protesta y cargas policiales, y tantas otras situaciones diarias configuradoras del mundo verbal y gestual interactivo de la gente entonces. Esa realidad social,- la de la cultura de masas-, era celebrada por los artistas pop, ya que para la población cultural, el pop "vendía" participación, comunicación e identificación del público con la experiencia cotidiana.

Los artistas pop usaban las cosas y sentimientos comunes y ensalzaban las relaciones sociales ordinarias, las clases medias, la sociedad de consumo, la cultura de masas, defendiendo la idea del artista como vendedor (Business man). Esa era la realidad objetiva, el mundo circundante en el que el artista actuaba. El arte pop fue un estilo postmodernista de carácter cosmopolita y universalista relacionado con el realismo abstracto y el dadaísmo, no descriptivista y alejado del realismo local americano.

En la declaración de Warhol hay una predicción que ha de ser tomada en cuenta. Cuando dice "algún día la gente pensará sólo lo que quiera pensar y entonces todo el mundo pensará de la misma forma", Warhol está analizando lo que estaba pasando ya en 1963-1964: el latente sentimiento entre la gente joven de pensar conforme a sus sentimientos y no de acuerdo con las convenciones; el espíritu de rebeldía hacia los patrones culturales liberal conservadores (el respeto a la estructura jerárquica y paternalista de la familia, la educación y el trabajo, la aceptación de la alienación como coste de la libertad, la división del mundo cultural entre cultura Wasp y las culturas no protestantes, de manera especial la de la comunidad afroamericana), es una realidad que se fragua entre 1960 y 1970, cuando el arte pop es "sustituido" por el hiperrealismo, el arte conceptual, el minimal art, el land art y otros estilos que ocupan la primera línea de las novedades artísticas.

Durante el nacimiento, consolidación y desarrollo del arte pop, el sentimiento de rechazo a los valores de la sociedad del confort en la sociedad americana proliferaba en amplios sectores sociales (la juventud universitaria, la comunidad negra, en grupos intelectuales y artísticos) al tiempo que tal movimiento artístico y cultural (el pop tiene sus prolongaciones en otras artes como la música, la arquitectura y nuevas profesiones significativas culturalmente, el diseño y el comic) celebraba su triunfo: la consagración de la cultura de la calle, de los sentimientos y cosas comunes que constituían las imágenes y pensamientos esenciales de las relaciones cara a cara en el mundo de la vida cotidiana. A finales de los sesenta, esa celebración será radicalizada por los nuevos movimientos sociales y culturales: antiguos términos ignorados durante el período expresionista abstracto como "revolución",

"paz", "protesta" y "lucha", renacen renovados por la Nueva Izquierda, el movimiento estudiantil, el movimiento por los derechos civiles, los movimientos feministas y gay y por la contracultura. Estaba en marcha, como dice Warhol, una revolución profunda, "la de pensar lo que la gente quiera pensar" en tanto que estadio superior de homologación de una misma forma de pensar "liberada" corporal y mentalmente. Warhol intuyó lo que estaba pasando en aquella América ya escindida hacia 1964: la cultura de masas, contrariamente a lo que los apocalípticos pensaban, incubará la airada reacción radical y utópica de finales de los sesenta y los setenta, siendo el rock el vehículo propagandístico-comercial de las diferentes propuestas pacíficas y violentas de ese período. Su pensamiento de pensar todos de la misma manera porque cada uno ha de pensar "lo que quiera" supone una visión de la sociedad americana de masas en la cual lo común, la horizontalización de los valores, las pautas y los gustos se basa en la consciente libertad de reflexión y elección como forma de expresión de la misma manera de pensar (colectiva), lo cual es uno de los supuestos discursivos básicos que configuro el movimiento cultural denominado pop, un término vacío de significado para los actores protagonistas de ese movimiento por su irrelevancia.

América fue otro de los temas recurrentes en el arte pop. En ese sentido, este estilo fue la consolidación,- tras el impacto del expresionismo abstracto-, del arte y la cultura americana en el mundo y especialmente en Europa. El mundo de las cosas made in América, su estilo de vida, sus estructuras sociales abiertas, desideologizadas y asociativas, y sus artes, eran nuevas y modélicas; polarizaban y orientaban a las viejas y devastadas culturas nacionales europeas a la imitación del exitoso modelo americano de la posguerra.

Robert Indiana y Roy Lichtenstein han dado pertinentes explicaciones sobre la americanidad del arte pop y sobre la elección por los artistas pop del tema América como máxima imagen vinculante para la gente.

G. R. S.: ¿Es el Pop América?

R. I.: "Sí. América se encuentra en gran medida en el corazón de toda obra pop. El pop británico,

que fue el primero en nacer, surgió a causa de la influencia americana. El tema al que ha dado lugar es el "AMERICANISM" un fenómeno que está barriendo todos los continentes. El pop francés es afrancesado pero muy ligeramente. Con el tiempo tendremos un pop asiático (acuérdesse de Honk-Kong). Los motivos no serán muy diferentes de la Coca-Cola, el Coche, la Hamburguesa, las Jukebox...es el mito americano. Y es así porque éste es el mejor de los mundos posibles".

Las declaraciones de Indiana muestran el americanismo de los artistas pop a comienzos de los sesenta. Los objetos, la música, el cine, la pintura y la escultura, los escritores americanos también, la cultura y el arte americano, de elite y de masas, eran el epicentro de la cultura mundial, sirviendo al resto de creadores- sobre todo europeos- de modelo y de referencia. El Americanism, el mito americano, era un modo de acción imitado. La cultura de masas y el estilo americano de vida (la vivienda unifamiliar como símbolo de felicidad, unidad y progreso material de la familia, la mecanización y automatización de la vida doméstica, el coche, el ejercicio y disfrute del individualismo, el ocio cultural y turístico, el convivencialismo voluntario, la secularización de la vida cotidiana, el afán por la novedad) eran los referentes en cuanto a las formas de organización de la vida cotidiana de la comunidad internacional. El movimiento pop americano sacralizó esta realidad consciente de la riqueza de su universal mundo material y sociocultural: todo el mundo bebía Coca-Cola, soñaba con Marilyn y James Dean, escuchaba a Elvis Presley y Duke Ellington, leía Dick Tracy, veía el Pato Donald y Mickey Mouse; una parte de ese mundo (su segmento informado conocedor, vividor y consumidor), compartía la evolución del jazz y la música popular americana, de su cine y literatura, de Pollock, Warhol y J. Cage: Hacia mediados

de los cincuenta Europa,- exponer, tocar, dar conferencias, editar en Francés, Inglés, Italiano o Alemán, asistir a un Festival de cine-, era para los artistas americanos un destino frecuente. El americanism como fórmula local universalizada a partir de la producción/consumo en masa de la industria cultural de masas y los media, impregnaba el mundo occidental dando sensación de pluralismo étnico, cultural y político, de sociedad abierta. Esta era la imagen...que los artistas pop eligieron, la América común era documentada y celebrada por los commonist artist. América y el americanism era el corazón de toda obra pop porque EE.UU. era entonces la nación paradigmática del industrialismo y del Kistch, el país donde las cosas tenían sentido porque se usaban y tiraban- ningún país recogía tanta basura como EE.UU.- todos los días, constituyendo la razón de ser del sistema en el que participaban la mayoría de los americanos, y del cual se sentían orgullosos (un siglo antes aún estaban descubriendo el Oeste) ya que eran "sus" cosas, sus invenciones, los objetos con los que se identificaba el bienestar de las clases medias consumidoras y urbanas.

R. Lichtenstein (Swenson, 1992:136) es preguntado de igual modo por Swenson. Responde:

"Todo el mundo ha calificado al Arte Pop como pintura americana, pero la verdad es que es pintura industrial. América experimentó los efectos del industrialismo y el capitalismo antes y con mayor fuerza que el resto de los países y sus valores dan la impresión de ser más oblicuos... En Europa también pasará lo mismo muy pronto, por eso no será algo americano sino universal".

El punto de vista de Lichtenstein es menos nacionalista que el de Indiana y el del Rauschenberg, aunque complementario. Concede a lo americano un carácter circunstancial, relativizando su particularidad. Como país más desarrollado industrialmente, a comienzos de los sesenta se produjeron bruscos cambios fundamentales en la estructura social y la cultura como consecuencia del advenimiento de la sociedad postindustrial, término que según Bell (1976:525) emplea por primera vez David Riesman, pensando en una "sociedad del ocio".

Es precisamente *"el ensanchamiento de la disyunción entre la estructura social (la economía, la tecnología y el sistema ocupacional) y la cultura (la expresión simbólica de los significados)"* uno de los procesos más significativos de la moderna sociedad de masas para D. Bell (1976:549). Para este autor el capitalismo de producción y consumo masivos, ha destruido la ética protestante promoviendo un modo hedonista de vida (1976:550)..... *"a mediados del s.xx, el capitalismo trataba de justificarse a sí mismo no por el trabajo y la propiedad, sino mediante los símbolos de status representados por las posesiones materiales y por la promoción del placer"* (Bell, 1976:550). Según el planteamiento de Bell, la estructura social (basada en la racionalidad y la eficiencia) y la cultura (basada en la actitud antinómica del "yo" radical, modernista y postmodernista), están regidas por principios axiales diferentes, tienden a separarse entre sí.

El arte pop es el movimiento artístico representativo de la nueva cultura hedonista de masas, cuyos iconos secularizados son los objetos cotidianos del mundo del industrialismo, los cuales simbolizan el status social. A esa condición de cosa común aspiraba el arte pop, siendo este estilo una manifestación del acrecentamiento del ego en la sociedad postindustrial. El arte pop aspira a representar el mundo industrial,- es "pintura industrial"-, pero los artistas que lo crearon no eran menos "yoistas" que los expresionistas abstractos; se diferenciaban de ellos en su análisis del mundo social: los artistas pop consideraban que los objetos cotidianos eran imágenes con sentido civilizatorio y privilegiaban el proceso de producción/consumo en masa en sus esquemas de acción; los expresionistas abstractos vivían con su arte el drama de la vulgaridad, desechaban la realidad material y defendían que la acción pictórica era una experiencia mental y gestual espontánea relacionada con la conciencia individual.

Pero ambos estilos eran mundanos, activos, espontaneístas y vitales y aplicaron el principio de integrar la vida en el arte y de implicar al espectador en la obra ⁸⁶. El expresionismo

⁸⁶ La influencia de M. Duchamp ha sido a este nivel determinante. Valga este fragmento como evidencia (Duchamp, 1978:163): "el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo". Esta declaración personal de M. Duchamp es un fragmento de una intervención en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas) en abril de 1957. R. Arheim y G. Bateson eran otros componentes de la Mesa Redonda.

abstracto y el arte pop, por diferentes vías y maneras, conformaron la sensibilidad cultural de la sociedad postindustrial y el postmodernismo, derrumbando la separación entre la vida y el arte, entre el artista y el espectador, entre el sentido artístico y el mundo de la vida cotidiana, Bell (1976:551) lo ha explicado con rotundidad..."el arte era antiguamente una experiencia; ahora hay que convertir todas las experiencias en arte". A este nivel no es diferente el modelo del arte como momento de la vida cotidiana y la experiencia de los pintores de acción de aquel de los artistas pop basado en la idea expresada por Claes Oldenburg (1992:138), acerca:

*"de un arte que se mezcla con la basura cotidiana y aún así
sale con la cabeza bien alta".*

EE.UU. fue el primer país en experimentar la sociedad postindustrial a mediados del S. XX. Antes había conocido, como ningún otro, el auge del capitalismo protestante. Lo que era ese sistema podía ser visto a través de los objetos que producía, que los ciudadanos consumían cotidianamente. El americanismo cultural nace con el cine, la música popular, el expresionismo abstracto y la narrativa moderna. El arte pop trasladó al cuadro y a los objetos bidimensionales las imágenes fijas del mundo material y cultural de las situaciones cotidianas de interacción, creándose él mismo como una respuesta grupal al expresionismo abstracto entre 1960 y 1964 y estructurándose como poder cultural activo a partir de diciembre de 1963, cuando A. Warhol funda la FACTORY, experiencia que analizo en el cap. quince.

CUADRO I. LA PINTURA

ESTILOS	GRUPOS / INTERACCION	MARCOS DE REFERENCIA	METODOS CREATIVOS
EXPRESIONISMO ABSTRACTO	<ul style="list-style-type: none"> - TALLER DE R.MATTA - ARTISTAS ABSTRACTOS AMERICANOS - ESCUELA DE PINTURA DE H.HOFFMAN - LOS DIEZ - LOS TEMAS DEL ARTISTA - EL CLUB - ESCUELA DE SAN FRANCISCO 	<ul style="list-style-type: none"> - LA EXPERIENCIA, LLAVE DE LA INDIVIDUALIDAD Y EL CONOCIMIENTO ARTISTICO. - LA OBRA: OBJETIVACION DE LA INTEGRACION VIDA COTIDIANA-ARTE - EL EA COMO EXPRESION DE LA NUEVA RELIGIOSIDAD CIVIL (PURITANISMO SECULARIZADO) - EL EA COMO MANIFESTACION DE LA VOLUNTAD DE LOS ACTORES DE CREAR UN ESTILO DE PINTURA AMERICANA UNIVERSAL. 	<ul style="list-style-type: none"> - EL PROCESO CREATIVO: EXPERIENCIA ESPONTANEA ABIERTA - EL CUADRO COMO ACONTECIMIENTO/ACCION - EL CUADRO COMO REALIZACION EN PROGRESO (WORK IN PROGRESS)
ARTE POP	<ul style="list-style-type: none"> - FACTORY DE ANDY WARHOL 	<ul style="list-style-type: none"> - LA VIDA COTIDIANA COMO PRETEXTO ESTETICO - EL ESPECTADOR, ELEMENTO CONFIGURADOR DE LA OBRA - AMERICA, CONTEXTO DE LAS IMAGENES POPULARES MODERNAS 	<ul style="list-style-type: none"> - EL ARTISTA COMO ESCENIFICADOR DE LA VIDA COTIDIANA Y DEL MUNDO OBJETUAL POST-INDUSTRIAL - LA ELECCION DE IMAGENES COTIDIANAS ES LA ACCION BASICA DE SENTIDO
HAPPENING	<ul style="list-style-type: none"> - ESTUDIO (EAST SIDE) DE JOHN CAGE - BLACK MOUNTAIN COLLEGE 	<ul style="list-style-type: none"> - SUPERACION DE LAS BARRERAS EXISTENTES ENTRE LOS LENGUAJES ARTISTICOS Y ENTRE ESTOS Y LA VIDA COTIDIANA - CREACION DE UN MODELO TRANSDISCIPLINAR DE EXPRESION ARTISTICA - LA CALLE, ESPACIO DE REFLEXION COGNITIVA DE LOS SUCESOS Y ACCIONES AMBIENTALES 	<ul style="list-style-type: none"> - CONVERSION DE LA EXPERIENCIA EN OBRA DE ARTE EFIMERA - EL TRABAJO ARTISTICO: UN TIPO DE ACTIVIDAD MENTAL Y CORPORAL COMPARTIDA



Imagen distorsionada de Broadway, Nueva York, de William Klein, tomada en 1955. Nueva York alcanza la condición de metrópoli cultural mundial a partir de los cuarenta. Es la ciudad de las artes y los espectáculos de la segunda mitad del S. XX. La vida cotidiana de Nueva York, sus rasgos diferenciales como comunidad social, distinguirá la creatividad estética del período explorado, convirtiéndose en uno de los marcos de referencia de los grupos de afinidad cultural investigados.



Los Irascibles, 1951. Nueva York.

Imagen arquetípica de los artistas del Club. La generación de creadores que fundamentó la primera manifestación universal de la pintura americana, convirtió su experiencia cotidiana en el centro de su reflexión y acción creativa. Defensores del individualismo como forma radical de integrar el arte en la (su) vida, formaron múltiples grupos de afinidad cultural para congeniar. De derecha a izquierda, empezando por arriba: Willen de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne; (centro) Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; (abajo) Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko.

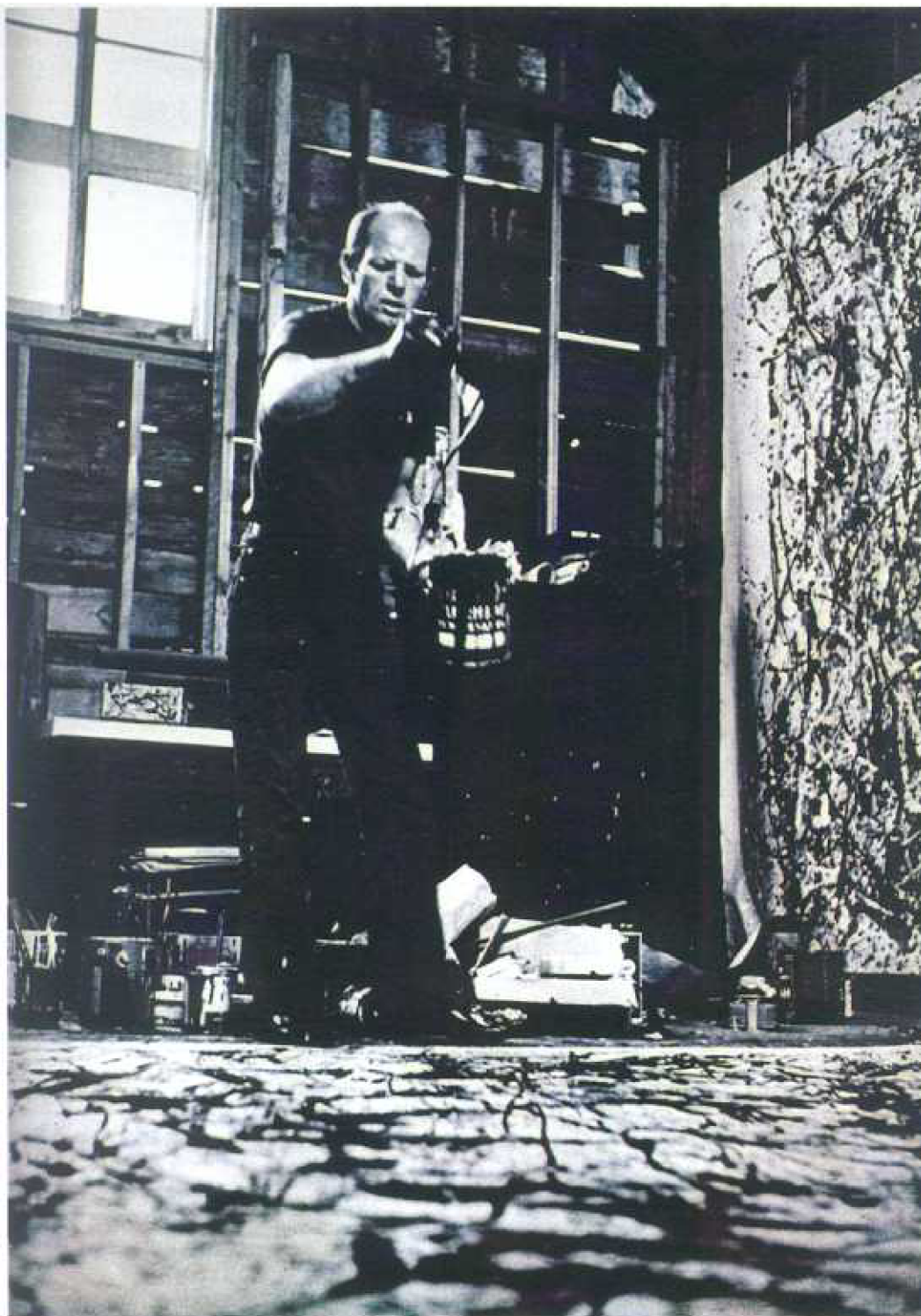


Imagen del documento fotográfico de H. Namuth sobre el método pictórico de J. Pollock, actor paradigmático de la “action painting”. Para F. O’Connor (Namuth, 1978: 11-15), no existe en inglés la palabra que integra la complejidad del método de Pollock. En su opinión, la expresión que más se acerca al objeto y a las realidades cinéticas de su técnica es el verbo “to pour”. Según el Oxford English Dictionary “to pour” es “hacer o procurar, que un líquido o una sustancia granulosa sea derramada en un recipiente o receptáculo”. El método de Pollock debiera denominarse, en lógica, “técnica de derramamiento”. Su uso –su sentido– es una consecuencia de la conjunción de dos factores: las diversas situaciones físicas acontecidas durante la realización del cuadro y la experiencia intersubjetiva adquirida en la vida cotidiana, lo cual implica la aceptación de un mundo presupuesto, –de una tradición cultural–.

El documento fotográfico y cinematográfico de H. Namuth sobre Pollock fue realizado durante todos los fines de semana de Septiembre a Octubre de 1950.



Willen de Koonning. Excavation, 1950.

Una de las obras maestras de la "action painting". El cuadro alude a las demoliciones y reconstrucciones urbanas que tenían lugar en Manhattan a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta.



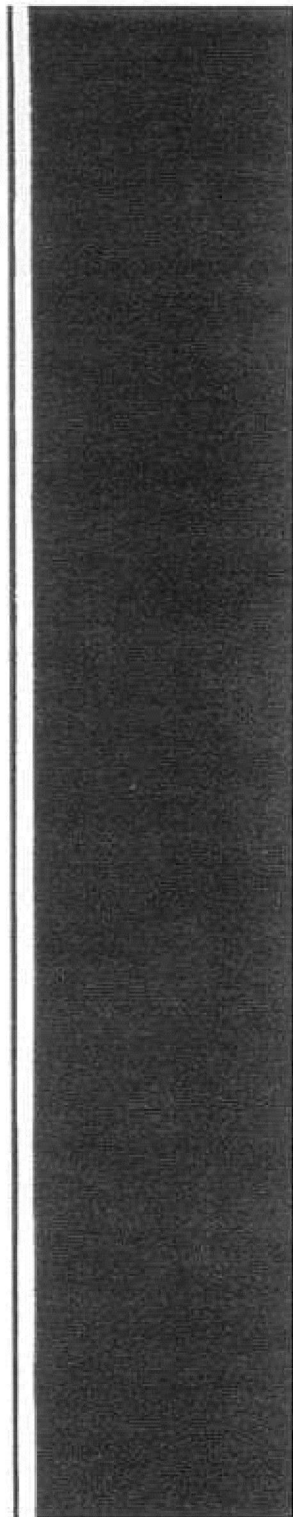
Jasper Johns. Bandera sobre blanco, 1954.

América y lo americano es una de las uniformidades de la acción y el pensamiento estético de los pintores que, como Johns, constituyen el puente entre el expresionismo abstracto y el arte pop.



Western Motel, 1957. E. Hopper.

El turista. El motel. El coche. El paisaje genérico. Una visión de la soledad, la anomia y la despersonalización de la vida cotidiana en el mundo moderno. Este cuadro es una meditación sobre la standarización de la identidad en la sociedad americana de los cincuenta.



Reina de la noche, 1951. Barnett Newman.

Obra significativa de lo que denominara R. Rosenblum "Abstracción sublime"
y que precede posteriores manifestaciones estilísticas como el minimal.



Andy Warhol. Green Coca-Cola Bottles, 1962.

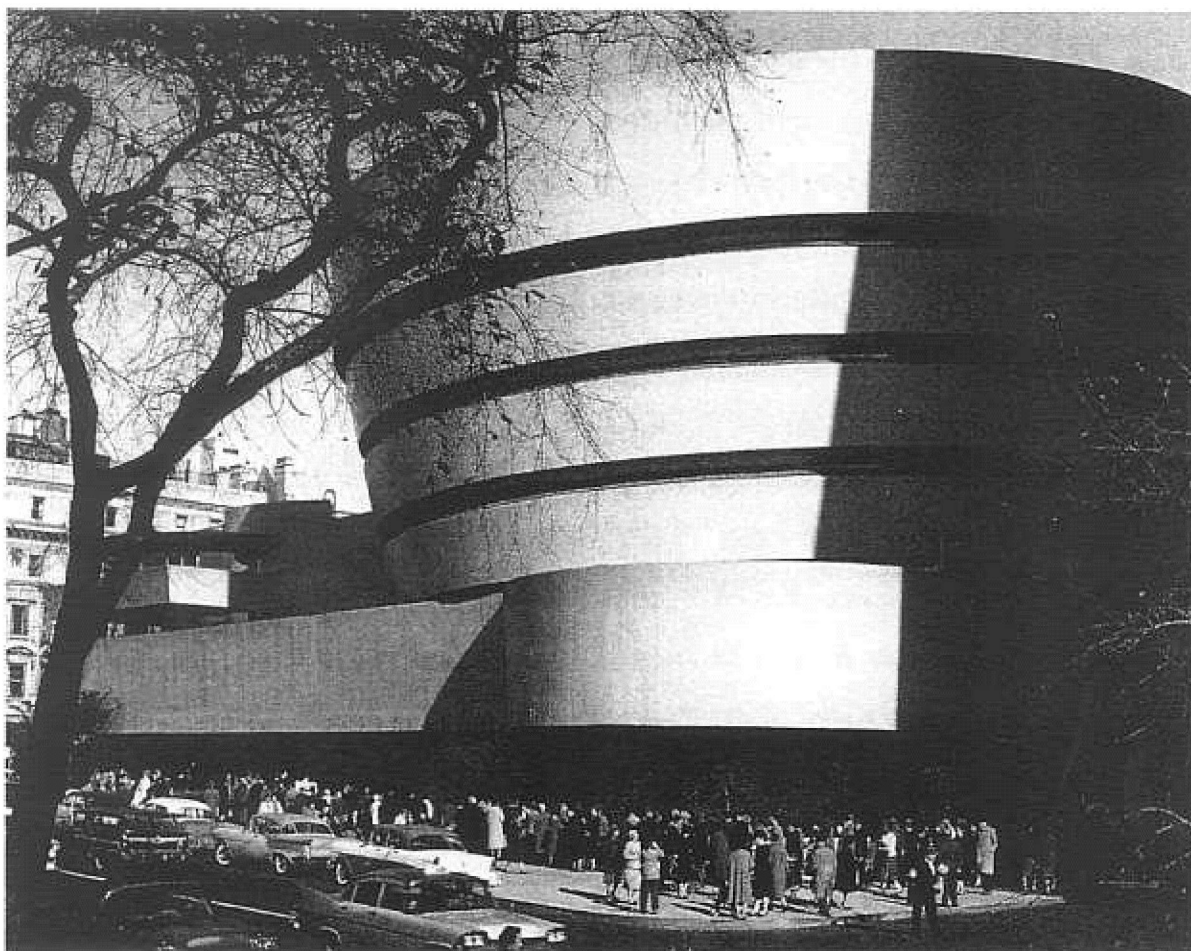
Una muestra significativa de utilización de los objetos cotidianos como referente y modelo de la acción creativa en el arte pop.



Grupo pionero del Pop Art en una fiesta celebrada el 21 de Abril de 1964. De izquierda a derecha, Ton Wesselman, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Andy Warhol y Claes Oldenburg. La noción de grupo es consustancial a la acción artística individual en la América de la segunda posguerra. La definición de los estilos fue consecuencia de las situaciones de interacción cotidianas experimentadas por los artistas.

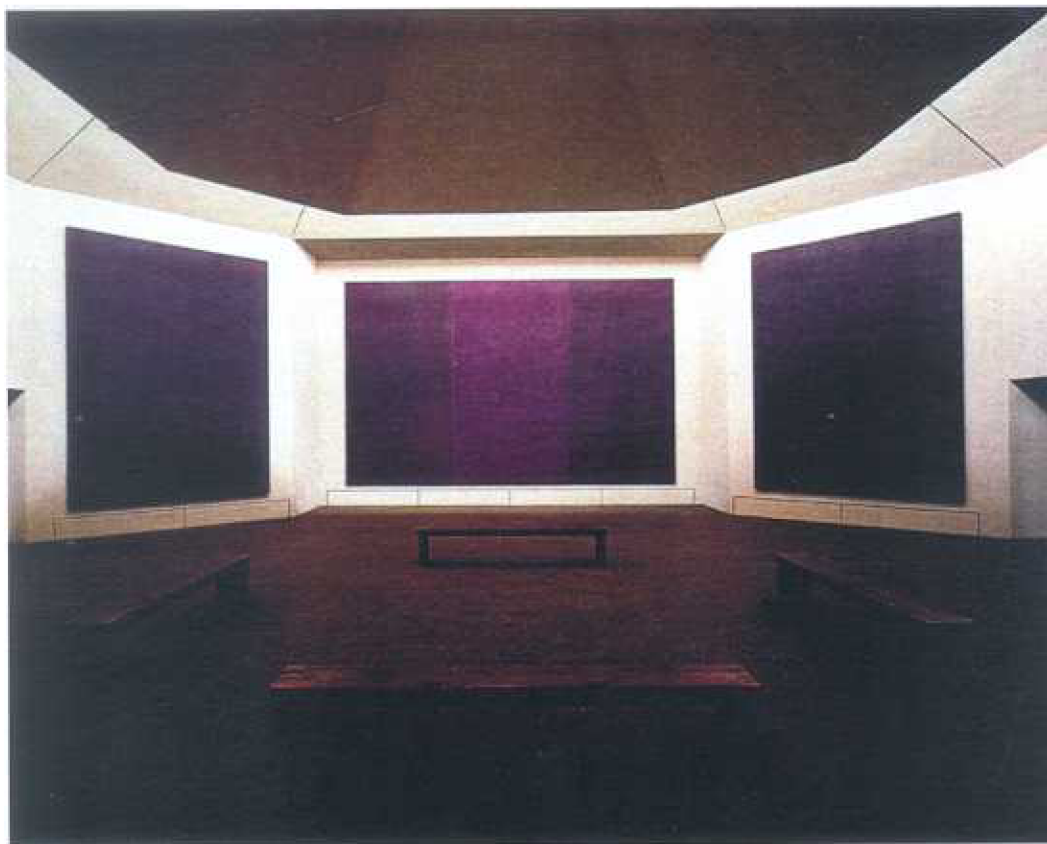


Ha escrito S. Sontag (1981:85) que “las fotografías suministran historia instantánea, sociología instantánea, participación instantánea”. En la foto (1947) de J. Guttman observamos una imagen arquetípica de la vida cotidiana: un conjunto de anuncios publicitarios. El mundo de la publicidad es una de las cualidades de la industria cultural, de la cultura de masas. La influencia de la publicidad en la producción y divulgación de los significados culturales y en los comportamientos colectivos es uno de los fenómenos característicos del período observado y analizado. El consumo cultural en la sociedad de masas está pautado por los mensajes publicitarios. La publicidad es, asimismo, como expresión de la cultura urbana contemporánea, uno de los referentes del arte pop.



Inauguración del Museo Guggenheim, 21 de Octubre de 1959.

Según los periódicos de la época, unas tres mil personas desfilaron por el edificio diseñado por Frank Wright para ver la exposición Inaugural Selection, obras destacadas de la colección Guggenheim. Un acontecimiento en la historia cultural de la América moderna.



Pinturas de la Capilla Rothko. Houston, Texas.

Un espacio expresivo del puritanismo secularizado característico de los pintores vinculados al expresionismo abstracto.

XIII. EL JAZZ, ARTE DE LA INTERACCION

El arte de la pintura es una práctica significativa de ejecución individual. La música es un arte de ejecución individual y de conjunto. El jazz es la música clásica americana. Es el arte musical arquetípico por antonomasia de la mezcla étnica y del pluralismo cultural, del ideal del crisol americano. Es la única forma simbólica expresiva americana genuina, autóctona. Como tal, manifiesta el cruce intercultural colectivo que caracteriza a ese país. Nace en la comunidad negra- aunque no es una música de "negros" desde sus orígenes-, y es un efecto de la cultura popular de finales del S. XIX, desarrollándose paulatinamente a lo largo de este siglo como high art o Arte. Su historia contiene períodos y estilos, maestros, instituciones de legitimación cultural (centros educativos, academias) centros de investigación, crítica, clubs, empresas discográficas, festivales, revistas y público.

Los aspectos teóricos que enmarcan nuestro análisis e interpretación del impacto activo de la estructura social del mundo de la vida en la formación del sentido en los estilos jazzísticos del período investigado proceden del texto de A. Schutz (1974) La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales.

Schutz parte de la idea general de que la música es un contexto provisto de sentido que puede ser comunicado y en el que intervienen varios actores participantes (el compositor, los, o el, intérpretes, y el oyente, el público), entre los cuales se da una relación de sintonía mutua, mediante la cual *"el "yo" y el "tu" son experimentados por ambos participantes como un «nosotros» en una presencia vivida"* (Schutz, 1974: 155). La estructura de la relación de la sintonía mutua implica al ejecutante,- sea él el compositor o pertenezca la pieza que se ejecuta a otro-, y al público en un contexto histórico-cultural común determinado por el acervo de experiencias de que disponen los actores. Esta circunstancia implica a las autoridades (maestros) y al público legitimador precedentes, constituyendo esta dimensión el conocimiento social musical de partida de una relación de sintonía mutua en acción en el tiempo vivido. El compositor y el espectador *"se hallan unidos por una dimensión temporal común a ambos que no es sino una forma derivada del*

presente vivido compartido por los participantes en una genuina relación cara a cara como la que rige entre el orador y el oyente" (Schutz, 1974:164). Tenemos por tanto dos series de sucesos en el tiempo interior, en la durée en curso (la corriente de conciencia del compositor y la corriente de conciencia del espectador), que son vividos y compartidos en un presente común, lo cual es la base relacional de la sintonía mutua, *"la experiencia del nosotros"* (Schutz, 1974:165). Esta idea que vincula al compositor y al espectador, es más explícita entre los coejecutantes porque todos ellos están compartiendo con el otro una situación; los músicos se comunican mediante diálogos vocales/instrumentales y gestos faciales en la escena. Esta es la base de la interacción cara a cara entre los músicos, y de la forma relacional que experimentan con los oyentes, representación que llama Goffman (1991:183) de tribuna, al darse una situación de acción en una escena frente a un público.

Para Schutz (1974:168), *"las improvisaciones de unos buenos músicos de jazz durante una jam session"* es un ejemplo de las relaciones sociales que se dan en la ejecución musical conjunta: fundamentan su sentido las diferentes dimensiones de tiempo (interior y espacial) y de mundo presupuesto (histórico-cultural) que el oyente y los ejecutantes comparten entre sí.

Este esquema teórico elemental de la estructura relacional- de sintonía mutua- entre el creador y el oyente y entre los ejecutantes entre sí, encaja de modo claro con el jazz, su cultura y estética, ya que en este arte no hay una distinción formal genérica entre el compositor y el intérprete: todo intérprete es un compositor en acción ya que la improvisación es composición instantánea. la simultaneización de las corrientes de conciencia entre los músicos (entre ellos) y con el público. Las propias bases cognitivas y estéticas de este arte, proceden del encuentro de la cultura cotidiana de la comunidad negra,- y de su proceso de identidad colectiva (afroamericana) con la comunidad blanca anglosajona y protestante en un marco relacional físico y social concreto (la ciudad); encuentro intercultural cotidiano que explica la dualidad integrada y desviada, comercial y "underground", del jazz como música americana. En este sentido el jazz expresa el conflicto cotidiano entre la comunidad negra y blanca y el consenso alcanzado entre blancos y negros en la acción artística.

Este logro- la integración cultural- que se produce en el mundo cotidiano del jazz y de las artes entre actores sociales blancos y negros,- que analizo de modo mas específico en el capítulo quince-, constituye un acontecimiento de integración multicultural,- entre otros ⁸⁷-, que antecede al proceso general de normalización sociocultural y político de la comunidad negra en la vida colectiva norteamericana, que se produce a partir de los ochenta en los EE.UU.

Este experimento nace de la interacción entre músicos, escritores y pintores, críticos, productores de compañías discográficas, directores de cine, actores y actrices, galeristas y editores en el ciclo cultural analizado, en contextos, situaciones y escenarios que en el capítulo quince analizo con mayor detenimiento ya que es uno de los factores de reconocimiento cultural de esta forma expresiva nativa, hoy universal.

Con la finalidad de establecer las relaciones entre la estructura social del mundo la vida cotidiana de los jazzman y el sentido de su producción simbólica, analizo diferentes ámbitos situacionales en los cuales los músicos, y otros participantes del mundo cotidiano del jazz, "construyeron" significados formalizados que eran expresiones creativas de lo que estaba sucediendo.

Primero, de manera sintética y desde el punto de vista historicosociológico, analizo los rasgos de los principales estilos del período. Después, su carácter urbano y marginal y a continuación las relaciones del jazz con la música popular. Luego examino esta música como forma de expresión simbólica de la identidad colectiva de la comunidad afroamericana. Finalizo este capítulo, analizando documentos personales de los actores, demostrativos de las formas de interacción existentes entre la vida cotidiana y la experiencia creativa y relativos

⁸⁷ Me refiero a la creación de equipos olímpicos estadounidense mixtos- desde 1932 (Olimpíada de Los Angeles) (1979:207) y a la guerra como situación forzosa de relación social. A. Rose ha escrito al respecto que la fuerza que cambió la mentalidad colectiva americana acerca de los "negros" fue "la segunda Guerra Mundial, que transformó a EE.UU. de nación aislada y aislacionista en potencia dirigente con responsabilidades en todas las zonas del mundo. Los americanos tuvieron que verse tal como los veían otros pueblos y se encontraron con que la crítica más importante era la forma en que América manejaba su violencia racial".

a los contenidos de los epígrafes especificados.

XIII.I FACTORES DE RECONOCIMIENTO CULTURAL DEL JAZZ

Entre 1945 y 1964 se produce en la cultura norteamericana, europea y japonesa el reconocimiento cultural del jazz como forma artística original norteamericana.

Hasta finales de los años treinta, y desde su nacimiento, el jazz era una música popular,- de baile y de entretenimiento-, que había llamado la atención de la comunidad artística e intelectual europea (Stravinsky, Krenek, Ravel, Milhaud, Poulenc, Satie, Gómez de la Serna, Picabia, Ansermet, Dalí, Lorca, Breton, Leger, Mondrian, Matisse, Buñuel, Cocteau, Lowry, Cendrars, Bataille, Levi-Strauss...) por su exotismo, ritmo frenético y carácter improvisado, rasgos todos ellos representativos de las nuevas pautas urbanas modernas y de los nuevos lenguajes artísticos.

A mediados de los años treinta, América empezó a interesar como marco cultural de futuro en la comunidad artística, intelectual y científica europea. El jazz era uno de los elementos de atracción. Para los círculos culturales europeos era una música vital, activa para la mente y conexas al discurso africanista de las vanguardias artísticas del viejo continente; música que por otra parte ya conocían por las frecuentes giras que los músicos norteamericanos realizaban por Europa y a través de los discos; música que servía de sintonía en los espacios colectivos de interacción y celebración (salones de baile, bares y cafés bohemios, etc).

Pero a partir del comienzo de la década de los cuarenta, un amplio sector de músicos de jazz deciden romper con esa idea de música de baile y ambiente, haciendo de ella una forma artística específica, creativa, en la cual son los actores quienes definen las reglas de la interacción y no las necesidades de entretenimiento del público. Esto quiere decir que el jazz,- sin perder su conexión con la música popular-, empieza a conformarse como una música de concierto cuya actuación se valora críticamente por los asistentes, tras ser escuchada con los

modos específicos de atención que rigen el encuentro del oyente con los actores que efectúan la performance.

Pero la definición de las nuevas reglas de interacción (la sustitución de una música de variedad que entretiene al oyente por una música que expresa cosas al oyente) se fundamenta en la constitución de unos nuevos códigos formales y discursivos que impiden la relación de seguimiento rutinario del oyente hacia la música y que afirman un tipo de relación en la cual la condición de bailar es eventual y está ligada a la condición de sentir, escuchar y valorar. La imposición de las nuevas rutinas "artísticas" de los jazzman al público a comienzos de los años cuarenta no significó una ruptura con los estilos desarrollados desde finales del siglo XIX y comienzos del XX en Nueva Orleans y Kansas City y sus fundamentos estéticos y étnicos. Por el contrario, la nueva situación sintetizó, formalizó y refundó esa música haciendo posible que los creadores precedentes (L. Armstrong, L. Young, C. Hawkins, D. Ellington, R. Eldridge, C. Basie, B. Holiday, L. Hampton, E. Hines) sistematizaran y enriquecieran su estilo y discurso, ya que la mayoría participó del espíritu de "los jóvenes rebeldes" (los beboppers), formando parte algunos de ellos (C. Hawkins, R. Eldridge) del proceso de innovación.

Este hecho se produce durante el período que estudiamos, siendo su desarrollo y significación el objeto de las páginas que siguen.

Pero antes hemos de precisar algunas de las causas que contribuyen a consolidar el fenómeno cultural "jazz como forma de arte" durante el período.

En primer lugar, la decisión de los jóvenes músicos de jazz de emprender una revolución dentro de su mundo social tuvo unos efectos culturales que influyeron en la mayoría de los círculos artísticos e intelectuales del período. El jazz como arte de la improvisación interactiva, se convierte a partir de los cuarenta, en una forma musical compleja y sofisticada que es reconocida por esos círculos y que influye como veremos en el capítulo quince en las prácticas de escritores y pintores y en el cine. Esta legitimación del jazz moderno por los grupos artísticos operativos en otras formas simbólicas ha sido uno de los factores históricos

básicos en el reconocimiento cultural del jazz como forma artística.

Un segundo factor es la progresiva penetración del jazz en el tejido académico del país, construyendo sus propias instituciones de legitimación cultural (de educación e investigación). Los jóvenes músicos comienzan a estudiar música en los conservatorios como la Julliard School; en 1945, nace en Boston el Berklee College, el centro permanente de jazz más importante del mundo; en 1952, nace el Institute of Jazz Studies merced a la labor de Marshall B. Stearns (desde 1966 este centro está ligado a la Rutgers University, Newark); a finales de los cincuenta, se abre en el Conservatorio de Boston,- a iniciativa de Gunter Schuler-, el Departamento de Tercera Corriente, una de las tendencias jazzísticas características del período; desde mediados de los sesenta los músicos de jazz comienzan a enseñar este arte dentro de los programas de Black Studies de los Colleges y Universidades norteamericanas.

Un tercer factor, es la utilización del jazz por el movimiento de los Derechos Civiles y por los movimientos nacionalistas radicales que emergen a comienzos de los sesenta en la comunidad negra como un ejemplo de forma artística afroamericana despreciada por la comunidad blanca. Este hecho fortaleció la conciencia artística de los jazzman, intelectualizando su actitud y enriqueciendo su proyecto y discurso.

Un cuarto factor de legitimación cultural fue el impulso discográfico que el jazz y la música popular negra conocen en este período, convirtiéndose o identificándose con música americana. La configuración de una industria discográfica y una cultura de élite y de masas simultáneamente jazzística,- como veremos a continuación-, con sus medios de comunicación específicos y espacios especializados ad hoc en los media en general (Tv., radio, prensa), contribuyó a la extensión del jazz como forma artística, hecho, sin embargo, que es necesario comprender con las debidas discriminaciones, dada la identificación de esta música con la comunidad negra.

Un quinto factor de reconocimiento cultural es la consideración artística del nuevo jazz en Europa, continente que después de la finalización de la guerra será centro profesional y de

residencia habitual de los jazzman, siendo éstos valorados y tratados en igualdad de condiciones que otros artistas. Este hecho, dado el secular respeto de la cultura americana hacia la cultura europea, tuvo un impacto significativo definitivo entre los propios músicos de jazz, en la música popular americana y en la cultura occidental en general ya que la sanción cultural europea-favorable al nuevo jazz- reconoció el valor artístico de este estilo y consolidó un nuevo mercado en el Viejo Continente. París fue la ciudad preferente del jazz en los años cincuenta, causando esta música, durante la vigencia del existencialismo y el nacimiento del estructuralismo, un fuerte impacto en los círculos culturales de la ciudad. P. Sollers (1979:11) recuerda al respecto que el jazz fue determinante en su decisión de dedicarse a escribir y a la cultura porque el grito instrumental y vocal del jazz significaba un acto de ruptura con respecto al provincializado y mortecino tejido cultural francés.⁸⁸

A partir de los cincuenta el jazz en Europa se convierte en una forma artística cotidiana para los media, la oferta cultural de sus ciudades y los sistemas de educación musical públicos y privados.

Por último, un sexto factor de reconocimiento se debe a la incorporación del jazz a los circuitos de representación de la música culta. Salas de concierto como el Carnegie Hall, el

⁸⁸ Francia es el país catalizador del jazz en Europa. Cuando París fue la capital cultural del mundo en las tres primeras décadas del siglo, la élite cultural de la ciudad puso de moda el jazz y el arte africano como símbolos del nuevo espíritu moderno: el ritmo, el movimiento, la improvisación, el cuerpo y el grito eran elementos jazzísticos asociados a las nuevas costumbres urbanas y a los nuevos esquemas vitales de referencia. Músicos como Stravinsky, Debussy, Poulenc, Milhaud, Ansermet y Satie, escritores como Cocteau, Soupault, Leiris, Cendrars, Bataille, Morand, Vian, pintores como Matisse, Picabia, Gleizes, Tanguy y Leger incorporarán a sus trabajos imágenes y procedimientos propios del jazz. El primer libro sobre el jazz es escrito asimismo por el poeta belga afincado en París Robert Goffin (*Aux Frontier du jazz*) en 1932.

Un documento primario y secundario valioso (por su cronología y entrevistas a actores del período) al respecto es el número especial de *Jazz Magazine* (1984, n°325, Enero, París) titulado La France decouvre le Jazz. Tal documento se basa en las investigaciones de Michael Haggerty (Universidad de Harvard) sobre la recepción cultural del jazz en Francia. De igual forma, en la posguerra y durante el período existencialista, París fue ciudad habitual de los jazzmen: Las cavas de St. Germain des Prés son uno de los escenarios míticos de actuación de los jazzmen en Europa y esta música, pieza clave del tejido cultural francés.

Un documento básico sobre esta cuestión es la película de Bertrand Tavernier "Autour de Minuit" (1988), interpretada por Dexter Gordon, basada en el libro biográfico/autobiográfico de Francis Paudras sobre Bud Powell, *La Danse des Infidels*, Edition L'instant, París 1986. Del mismo modo París será la capital de los freejazzmen en el exilio (Steve Lacy, Marion Brown, Teo Curson, Archie Shepp...) a finales de los sesenta.

Philharmonic Hall (Nueva York), el Albert Hall (Londres), el Concertgebouw (Amsterdam) y La Scala (Milán), reservadas para la oficialización de la música clásica, se abren al jazz, marcando un hito histórico al respecto el concierto de Benny Goodman en el Carnegie Hall en 1938 ⁸⁹.

Desde el fin de la II Guerra Mundial el jazz será escuchado como arte musical vivo en escenarios de élite como los indicados y en clubs marginales, dualidad situacional que le caracterizará debido a la dispersión estilística que se produce a partir del nacimiento del bebop.

Este estilo -el bebop- transformó el jazz como música de animación, hecho este que A. Hauser (1977: 812) y R. L. Taylor (1980: 86-148) desvalorizan, entendiendo que la conversión del jazz en música de consumo urbano (Hauser) y en "arte", en el decenio de los cincuenta (Taylor), supuso una desvinculación de esa música del pueblo,- *"al absorberse el jazz en el proceso artístico ha declinado su importancia como catálisis de la experiencia popular de las masas"*, dice Taylor (1980:148). Esta visión materialista histórica olvida que este proceso fue decidido por los actores protagonistas con una finalidad: establecer una diferenciación esencial con otras formas musicales étnicas propias de la música popular afroamericana (spirituals, gospel, blues, rythm and blues, soul, funky); estas fórmulas alcanzarán notoriedad transcontinental como música pop a partir de finales de los cincuenta, pero no son un arte como el jazz (entre los músicos negros, el jazz ha sido definido como música clásica afronorteamericana improvisada; Duke Ellington o Rashaan Roland Kirk han sido algunos de sus definidores) en la medida que un requisito del arte es que la materia creativa la establecen los individuos a partir de su experiencia socializada y no las demandas populares o las estrategias empresariales.

⁸⁹ Fundado por el magnate Andrew Carnegie es una de las salas de concierto de Nueva York más prestigiosas. Abierto de 1891, el primer concierto de jazz tuvo lugar en 1938 y fue dado por Benny Goodman, acompañado por otros maestros clásicos de esta música (Count Basie, Teddy Wilson, Lionel Hampton, Jonny Hodges, Harry Carney, Lester Young, Cootie Williams, Freddie Green...). El concierto fue grabado por CBS. La banda de Ellington actuó por primera vez en el Carnegie en 1943. Desde entonces para un jazzmen tocar en el Carnegie es un dato sinónimo de reconocimiento, prestigio y consagración.

Partiendo de la división estilística que se produce a partir de los cuarenta entre el jazz y la música popular negra,- división estilística real que ha de entenderse, empero, como un proceso de demarcación territorial (con fronteras y reglamentaciones estrictas), sintetizo las características de los estilos jazzísticos básicos del período de forma sintética para enmarcar el objeto del razonamiento que quiero probar.

XIII.II ESTILOS Y GRUPOS.

A comienzos de los cuarenta un numeroso grupo de jóvenes jazzman produce una innovación en el mundo del jazz, entonces regido por los cánones musicales de las grandes orquestas, período histórico de este arte que se conoce como Era del swing y cuyos protagonistas más relevantes eran Benny Goodman, Count Basie, Coleman Hawkins, Chu Berry, Gene Kruppa, Teddy Wilson, Benny Carter, Bunny Berigan, R. Eldridge y muchos otros músicos. Su imagen comercial masiva, blanqueada y radiada, es identificada con frecuencia con las orquestas de Glenn Miller y Tommy Dorsey, con quien a comienzos de los cuarenta empieza a actuar Frank Sinatra.

El swing ha de ser considerado como el período de la historia del jazz más popular: cuando este adopta niveles de audiencia de masas. Este estilo combinaba la interacción de los componentes de la banda con las (improvisaciones individuales) de los solistas. Esta combinación de interacción colectiva y "solos" es para J. E. Berendt (1984:17) el fenómeno sociológico básico del jazz: expresa la situación social del hombre moderno, la división imaginaria, simbólica y real entre el "yo" y el mundo circundante entre la experiencia común y la experiencia individual.

Esta idea es el eje de las innovaciones de los be-boppers. Para los jóvenes músicos de jazz, el swing era "business music" brillante,- en dicho estilo hay que encontrar a los pioneros del bop(L. Young, R. Eldridge, C. Hawkins, E. Hines, J. Jones, CH. Christian, C. Hart,...)-,

pero estandarizada. Los boppers iniciaron una transformación del combo jazzístico tendente a afirmar el lado individualista, expresivo y racial del jazz. K. Clarke, D. Gillespie, Charlie Christian, T. Monk, Max Roach, Lennie Tristano, Sara Vaughan, T. Dameron, Al Haig, Curly Russell, Dexter Gordon, Don Byas, J. J. Johnson, Miles Davis, B. Powell, G. Wallington, O. Pettiford y J. Lewis,- entre otros músicos-, comienzan a reunirse y tocar en clubs como el Minton's, en Harlem. El nuevo estilo es experimentado en sus comienzos, antes de su formalización y divulgación en "Jams after hours" ⁹⁰.

Be-bop. o bop, es una onomatopeya (Clayton/Gammond, 1990:38) que en sentido amplio significa go, man, go ("vamos, hombre, vamos"), que los be-boppers empleaban cuando usaban el scat ⁹¹.

Los beboppers crearon una nueva sintaxis. Eliminaron de su lenguaje lo que era tópico (la reproducción lineal de standards, blues o songs), descomponiendo y alterando la forma típica de los temas; introdujeron elementos politonales dinámicos, medios tonos y armonías cromáticas, enmarcando las improvisaciones por un tema presentado al comienzo y al final de cada pieza. Ese "tema" era un paráfrasis de melodías populares (What is this thing called love, canción de Cole Porter se convierte así en Hot House de Tadd Dameron y How high the moon de Hamilton/Lewis en Ornithology de Charlie Parker), típicas de Tin Pan Alley ⁹²,

⁹⁰ Reuniones informales de jazzmen después de terminada la parte de trabajo contratada en un club o sala de Baile. George Frazier (Clayton y Gammond, 1940:153) define una jam como "una reunión informal de músicos con afinidad temperamental que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada". Durante los cuarenta y cincuenta, estas sesiones eran encuentros competitivos. Constituyen hitos las batallas entre saxos tenores en Kansas City o el torneo de réplicas ("cutting contest") entre dos o más instrumentistas en Chicago o Nueva York. Cuando un músico "vencía" al otro, delante de espectadores-por lo general músicos, críticos, productores y aficionados- se decía que lo había «trinchado», "carved", o «cortado», "cut".

⁹¹ Forma de cantar jazz donde se emplean frases o sonidos sin palabras en lugar de letra, en imitación improvisada de una interpretación instrumental. En jazz el instrumentista trata de "cantar", y el/la vocalista de sonar como un instrumento.

⁹² Nombre popular de la calle 28 de Nueva York entre la Quinta y la Sexta Avenida; a principios de siglo, la mayoría de los editores musicales tenían sus oficinas allí. Fue bautizada así (Calle de la Hoja de Lata) a causa de la cacofonía que sus ventanas originaban. Tin Pan Alley sobrevivió hasta finales de los sesenta y hasta entonces fue una expresión que equivalía a "composiciones y letras de encargo".

basando su desarrollo en las armonías del blues, música popular negra que será reafirmada por los boppers. Como ha escrito A. Francis (1972:100) *"los músicos del nuevo estilo rechazaron la descorazonante banalidad de las canciones, de los éxitos pasajeros, para producir una música más pura, firme y viril"*.

La acentuación del estilo individual,-la imaginación en la construcción de las frases, las destrezas, la sonoridad, la articulación clara y rápida,- era una precondition para poder tocar be-bop, uno de cuyos fundamentos exigía construir líneas melódicas superponibles que dotaran a las piezas de una forma armónica disonante; esta forma de discurso musical abrió el camino del atonalismo del jazz de formas libres que fue instaurado por amplios segmentos del mundo del jazz a finales de los cincuenta. No "servía" ya, para la interacción, el tipo de músico profesional que "acompañaba" a los solistas en la big-band típica del período swing: los boppers horizontalizaron y democratizaron el grupo; todos sus componentes debían de ser solistas. El arte de la improvisación individual y colectiva,- el fundamento estético esencial de esta música-, adoptaba nuevas formas y fórmulas más libres, autoexpresivas (e individualistas), al propugnar un tipo de ejecutante autosuficiente en las tareas interactivas grupales, en la ejecución conjunta, y en las prestaciones individuales (solos), cuyos patrones eran "decir con estilo", distinguirse de los demás y lograr un sonido vocal-instrumental reconocible,- una autoría y un estilo-, rompiendo así con las normas de los maestros y las escuelas instrumentales institucionalizadas durante el período swing.

Las innovaciones formales radicales que introdujo el bop hay que entenderlas, como Lucien Malson (1983:129) ha señalado, como el resultado de una progresión, siendo su complejidad armónica y rítmica y el juego de la transformación de las melodías populares en composiciones pretexto para la improvisación, una ruptura no radical con el pasado ⁹³: hoy tiende a entenderse la revolución bop como el encuentro de los jóvenes modernistas con los

⁹³ En 1993, el sello discográfico Delmark, ha reeditado bajo la dirección de Dan Morgenstern, Director del Instituto de Estudios de Jazz de la Universidad de Rutgers, las grabaciones del sello Apollo de los años cuarenta. En una de ellas, Rainbow Mist (1993), maestros clásicos (Coleman Hawkins, Roy Eldridge) tocan con jóvenes boppers (Dizzy Gillespie, Max Roach) temas be-bop (Woody'n you, Salt Peanuts).

pioneros del modernismo jazzístico (C. Basie, D. Ellington, L. Young, B. Holiday, R. Eldridge, C. Hart, J. Jones, CH. Christian, E. Hines, C. Hawkings...) y no tanto como una secesión, o sedición, de la nueva generación de músicos de la posguerra.

Esta revolución sin embargo fue para las artes y la cultura contemporáneas un hecho trascendental ya que la conversión del jazz,- por medio del nuevo estilo (el be-bop)-, en arte, constituyó un elemento de prestigio más de la nueva América liberal, especialmente en Francia, la nación competidora a nivel cultural de EE.UU. tras el fin de la guerra,(las jazz boîtes de Saint-Germain des Prés, donde tocaban los beboppers y otros jazzman, eran los focos de reunión de los jóvenes "in" existencialistas, artistas y otros tipos culturales modernos parisinos).

El nuevo estilo se desarrolló con celeridad. En California, e influidos por el concepto cool ⁹⁴ que introducen en el bop Lennie Tristano, Tadd Dameron, Gil Evans, Miles Davis y John Lewis, la mayoría de músicos negros (W. Gray, H. Hawes, C. Perkins, T. Edwards, C. Counce, L. Marable, F. Morgan, Ch. Hamilton, B. Collette) y blancos (G. Mulligan, S. Getz, CH. Baker, J. Giuffre, L. Konitz, Z. Sims, S. Rogers, B. Brookmeyer, S. Manne, B. Cooper, Bud Shank, los hermanos Candoli, Lou Levy, B. Hollman, A. Pepper, S. Kenton, W. Hermann) de la costa oeste, desarrollan un estilo basado en el sonido atenuado y la relajación rítmica de Lester Young y las innovaciones del be-bop que es conocido por la denominación de West Coast.

El West Coast refinó las innovaciones de Parker, Gillespie, Monk y los beboppers. Suavizó el sistema armónico del bop, haciendo del contrapunto ⁹⁵ su recurso formal básico. El cool

⁹⁴ Frío, fresco. Concepto del jazz moderno,- introducido por Lennie Tristano, Miles Davis, Gil Evans, Gerry Mulligan y otros-, que designa un modo de tocar y comunicar propio de los west coasters,- armonías estructuradas, sonoridad fría, solos cortos y conceptuales-, libre de vibrato (artificio instrumental imitativo de los cantos de los negros cuyo objeto es enriquecer la sonoridad mediante una ligera, rápida y periódica variación de la altura del sonido). Entre los músicos el término cool se usaba para describir un comportamiento correcto en cualquier situación: imperturbable, ecuaníme, independiente.

⁹⁵ Escritura o improvisación polifónica interactiva en la que cada voz sin dejar de combinarse con las demás- conserva cierta independencia y un sentido melódico satisfactorio.

"enfrió" la estructura rítmica del bop y reconstruyó las masas sonoras cálidas (hot) y vibrantes del bop en una dirección más uniforme y elástica.

Esta variación sofisticada e intelectualizada del bop connotó al cool como estilo; el cool fue protagonizado por músicos blancos, sobre todo, de Los Angeles que trabajaban en los estudios de Hollywood (como fórmula de supervivencia profesional), siendo su centro de reunión el Lighthouse de Hermosa Beach en Los Angeles, ciudad que sería el centro, durante los cincuenta, de esta variante formal del movimiento bop, o del bop californiano, si se prefiere, cuyo sello discográfico mas emblemático fue Contemporary, iniciativa del productor Lester Koenig.

En Nueva York, y a mediados de los cincuenta, una nueva generación de músicos negros-Sonny Rollins, C. Brown, A. Blakey, G. Gryce, H. Silver, Cannonball Adderley, L. Morgan, D. Byrd, B. Golson, coetánea a los post-boppers (S. Stitt, P. Woods, E. Dolphy, J. Mc Lean, T. Flanagan), desarrolla un estilo más funky ⁹⁶, llamado Hard bop o soul jazz. Es una música vital, dura (intensa), que se basa en las armonías de la música religiosa negra (gospel), el blues y el rhythm and blues y cuya forma de ejecución soulfull (llena de alma) establece una comunicación directa con el oyente, el cual participa, marcando el ritmo, en la acción musical. El sello Blue Note fue la marca comercial del hard bop, constituyendo este estilo una reacción a la interpretación estructurada y racionalizada del "west coast jazz cool" y un reafirmación de las raíces negras del jazz y de la revolución bop. En este estilo las improvisaciones de los músicos son largas, poderosas y espectaculares (es un ejemplo habitual emplear como paradigma las estructuras polimétricas de las improvisaciones de S. Rollins), al contrario que las improvisaciones de los westcoasters, relajadas, conceptuales y breves. Otra matización importante con respecto a ese estilo ha sido establecida por Martin Williams (1990:175). Indica este crítico que el hard-bop hay que entenderle no como una vuelta a las

⁹⁶ Música bailable, rítmico, vital, visceral, fuerte, tradicional.

raíces del jazz y el blues, sino como una síntesis, -estudia a propósito el tema Hippy⁹⁷ de Horace Silver-, del r and b y el gospel moderno (la base del soul, estilo de la música popular negra que naciera a partir de la contribución de Ray Charles), el swing de los años treinta y los hallazgos e innovaciones del bop.

Con todo el jazz-funky, o souljazz, o hard bop de finales de los cincuenta, devolvió a este arte su facultad tradicional de música bailable, aspecto este que tampoco abandonaron los músicos bop cuando introdujeron los ritmos latinos y de la Indias Occidentales en su repertorio, de la mano sobre todo del creador del bop afrocubano, D. Gillespie.

Otro de los estilos que emergen en el panorama jazzístico a finales de los cincuenta es la Tercera Corriente(Third Stream). El término fue inventado por el compositor y musicólogo Gunter Schuller, quien a finales de los cincuenta organiza la Jazz an Classical Music Society. Su intención es constituir una tendencia o estilo integracionista, que mediante la superación de los prejuicios raciales, incluyera las dos corrientes centrales de la música del siglo veinte (clásica y jazz) en un nuevo genero estilístico. La razón por la que incluimos este estilo aquí es porque la Third Stream es una tendencia practicada e impulsada por músicos de jazz siendo el propio Schuller, John Lewis y el Modern Jazz Quartet, Don Ellis, George Russell y Dave Brubeck,- alumno de Milhaud y Schoenberg-, algunos de sus más destacados representantes. Asentado en Boston, el Departamento de la Tercera Corriente del Conservatorio de esa ciudad es desde finales de los cincuenta, el centro de formación académica de esta tendencia que en la actualidad tiene en Ran Blake a su más destacado creador e interprete. En un principio, como indica Lisbet Nilson (1988:116), el término Third Stream denota un idealizado mix

⁹⁷ Hippy corresponde a las sesiones de Horace Blakey con los Jazz Messengers grabadas para Blue Note, 1954/1955, N. Y. Hep/hip es uno de los términos básicos de la cultura moderna americana. En los veinte, «to get hep» significa estar al tanto de lo que pasaba en música, costumbres y moda. Hacia 1945 hep es sustituido por hip que significaba lo mismo, «estar en el ajo» en cuanto a jazz, droga, expresiones populares y moda. Hipster,- un tipo hip-, es quien está «al cabo de la calle» "enrollado" con las novedades, quien lo sabe todo sobre lo último que pasa en música-bares-moda-gesto-artes y costumbres. Los beats fueron llamados hipsters y después beatniks y hippies. A causa de una corrupción del término hippie acaba significando marginado cuando es justamente lo contrario de ser hip. Hip se usaba también como término opuesto a square. Un tipo square es aquél que no está a la moda, gusta de lo anticuado y convencional, rechaza las innovaciones y no es sofisticado.

entre la música clásica contemporánea y el jazz para desarrollarse en una dirección más abierta, tendente a crear una corriente musical cuyos componentes son el jazz, el soul, la música clásica contemporánea y la música del tercer mundo.

El propósito original de Shuller era que el resultado de la mezcla de las dos corrientes produjera un nuevo lenguaje musical que superara la restringida delimitación del término "jazz" ya que múltiples compositores contemporáneos (Stravinsky, Ravel, Milhaud, Ives, Copland, Cage, Bernstein...) europeos y americanos se habían acercado al mundo del jazz y muchos jazzman (D. Ellington, C.H. Mingus, B. Evans, S. Kenton, W. Herman, G. Russell, C. Taylor...) lo habían hecho al mundo de la música clásica y contemporánea. Como ha precisado H. Wiley Hitchcock (1972:313) las composiciones y ejecuciones de la Tercera Corriente son una reflexión abierta sobre *"las nociones de amalgama y síntesis"*, - es evidente que relacionada con el ideal americanista del crisol cultural-, entre las dos corrientes centrales del arte musical del S. XX. (el jazz y la música clásica contemporánea). Atlantic y CBS fueron los sellos discográficos más sensibles al proyecto de la Tercera Corriente.

Por último, el jazz free forms constituye una denominación genérica para integrar diferentes términos descriptivos del jazz característico de finales de los cincuenta, los sesenta y setenta. En este caso, y como hacíamos con el arte pop y el happening, describo, analizo e interpreto, en este capítulo, datos relativos a la constitución del estilo y a su maduración, prescindiendo de las prolongaciones que esta tendencia tiene más allá de los límites históricos de esta investigación: no estudio por tanto grupos e instituciones como la AACM ⁹⁸, la Jazz Composers Orchestra ⁹⁹, el Black Artist Group ¹⁰⁰, y otros grupos y proyectos

⁹⁸ La Asociación para el Avance de la Música Creativa fue creada en Chicago, en 1965, por el pianista y compositor Muhal Richard Abrams. Músicos vinculados a esta tendencia/institución free son Anthony Braxton, Henry Threadgill, Art Ensemble of Chicago, Christopher Gaddy, Douglas Ewart y otros.

⁹⁹ Cooperativa de músicos free modernos fundada en 1964 por Carla Bley y Mike Mantler con el propósito de reunir a un conjunto de músicos, sin fines lucrativos, para editar sus propios discos.

¹⁰⁰ Grupo de músicos de jazz de vanguardia originario de Saint Louis. Oliver Lake, Charles «Bobo» Shaw y Joseph Bowie son los creadores más representativos del grupo.

discográficos vinculados a éste estilo también conocido como "free jazz", "new thing", o "atonal jazz".

Las características de la nueva tendencia,- que complementó a los estilos anteriormente citados en la escena, a finales de los cincuenta para acapararla como pauta de referencia en los sesenta-, eran las siguientes según Berendt (1983:26):

1) Una nueva concepción rítmica caracterizada por la desintegración del metro, el beat ¹⁰¹ y la simetría. 2) Abertura hacia la libre tonalidad. 3) Orientación hacia otras culturas musicales (India, Japón, Arabia y sobre todo Africa, cuna ancestral del jazz y del pueblo afroamericano). 4) Intensidad orgiástica y extática casi religiosa de los músicos durante la acción y extensión del sonido musical al espacio social.

Dentro del free jazz hay que distinguir dos actitudes: la de los grupos organizados por L. Tristano, W. Marsh, L. Konitz, P. Bley, S. Lacy y J. Giuffre, entre otros, cuya práctica no dependía de un móvil político (la defensa de los derechos civiles de la comunidad negra), aunque apoyaran ésa causa, y la de los grupos vinculados a A. Ayler, Sun Ra, J. Coltrane, C. Taylor, O. Coleman, D. CHerry, A. Shepp y otros, cuyas piezas expresaban la conciencia colectiva contemporánea del pueblo afroamericano, siendo el free jazz una expresión simbólica de su moderno orgullo racial. Esta segunda actitud focalizó el free jazz como estilo, situándose en los márgenes del movimiento las formulaciones de los músicos que he citado como ejemplos significativos (de la tendencia free forms no militante). El free jazz fue el estilo del grito colectivo de la comunidad afroamericana durante el decenio de los sesenta: denominamos free jazz a partir de aquí al estilo portador de la identidad colectiva y cultural negra de los sesenta y free forms a las experiencias interactivas conectadas con el universo

¹⁰¹ Vocablo jazzístico que define el metro, el tiempo,- en el sentido de unidad de medida-, la pulsación, el compás. El término beat ha servido también para denominar a la calle 125, vía de Harlem, N. Y. De igual modo , la palabra beat ha sido usada para designar a los grupos socioculturales desviados de finales de los cincuenta. En este sentido la ambivalencia de significados- haragán/beatífico- connota el término. A finales de los sesenta, música beat es la expresión que se emplea para etiquetar la música de grupos de pop y rock, británicos por lo general, como Los Rolling Stones, Kinks, Troggs, Hollies, Beatles, Herman Hermits, Manfred Mann, Who, Animals y otros muchos.

formal del free jazz pero independientes de su soporte político.

Las experiencias de las free forms comenzaron con las grabaciones espontáneas de Lennie Tristano (con W. Marsh y L. Konitz). *Intuition y Digresión* (1949, Capitol Records). La primera grabación del Free Jazz fue la obra (1960) del mismo título, editado por el sello Atlantic con portada del cuadro *White light* de J. Pollock, del doble cuarteto de O. Coleman. Los sellos discográficos más representativos del "free jazz/newthing" y las freeforms fueron Impulse, Atlantic y Esp.

Todos los estilos citados fueron efectos de la revolución bop, de la conversión consciente de la música popular llamada jazz en un arte. Dichos estilos fueron entre 1940 y 1964 las fórmulas empleadas por los jazzman modernos para expresar el sentido artístico de una música que procedía de la cultura cotidiana de la comunidad negra, y de la diversidad cultural americana en general, de la cual el jazz era una expresión mixed (mezclado) singular.

Pero los músicos citados que desarrollaron los estilos descritos no constituían comunidades cerradas. La yuxtaposición estilística y la combinación en los pequeños grupos y en las big bands de músicos blancos y negros eran frecuentes. La diversidad de estilos reseñados es un dato más del pluralismo cultural de la América de la imaginación liberal, pluralismo que enriqueció el acervo de la experiencia cultural común entre los creadores y el público cultural estadounidense de posguerra. Por ello, cuando hablo de "el free sustituye al hard bop en la escena", o "el hard bop y el west coast", "Nueva York y Los Angeles, rivalizan entre sí", me estoy refiriendo a un proceso de delimitación de lenguajes diferentes "hablados" por actores específicos abiertos a la experimentación de los otros lenguajes. Dexter Gordon, un músico básico del período lo ha explicado con nitidez (Cardona, 1980:5):

I. C.: A mediados de los cuarenta, Los Angeles era una ciudad en ebullición y Central Avenue el equivalente de la calle 52 de Nueva York. ¿Que diferencias existían entre la música de Los Angeles y la de la Costa Este?.

D. G.: *Ninguna. Las bandas viajaban constantemente, escuchándose unos a otros. En Los Angeles había mucho jazz: Art Taylor, Shelly Manne, Scotty Rogers....existía la posibilidad de intercambiar ideas. Y eso sí, toda esta gente estaba muy organizada, muy cool, pero todos estos muchachos que tocaban el llamado jazz de la Costa Oeste, en realidad eran de Brooklyn, eran de la banda de Kenton, que dejaron la orquesta en 1950 y se establecieron en Los Angeles, empezando a grabar como grupos y les pusieron esa etiqueta: jazz de la Costa Oeste.*

La respuesta de Gordon es valiosa porque fue uno de los protagonistas de los clubs de los cuarenta de Central Avenue (Brown Bomber, Papa Lovejoy's, The Last Word, The Jungle Room, The Down beat, The Hula Hut, algunas de cuyas grabaciones en vivo han sido editadas ¹⁰²) y también de los clubs de la calle 52 de Nueva York (Jimmy Ryan's, Famous Door, Three Deuces, Onyx...).

Es necesario rectificar un dato que Gordon exhibe. En efecto, grupos de músicos neoyorquinos modernos se trasladaron a Los Angeles. Pero la mayoría de músicos del West Coast Jazz eran californianos.

Lo importante, sin embargo, es la generalización del saxofonista tenor referente al dinamismo interactivo existente entre los músicos y el intercambio de ideas que le daba sentido. Precisamente, uno de sus discos más significativos, *Dexter blows hot and cool* (Dootone Records, 1955) evidencia la alternancia existente entre ambos estilos, su compatibilidad funcional. Para los músicos del período la emergencia de un nuevo estilo, en el período

¹⁰² El sello Prestige, USA, ha editado algunas de estas sesiones a nombre de Dexter Gordon/Wardell Gray y bajo el título de la calle de referencia, Central Avenue.

investigado, no equivalía a la aniquilación de los otros(estilos) sino a la coexistencia del estilo emergente con los estilos precedentes, coexistencia plural que favorecía la interacción cotidiana y el intercambio de ideas entre los actores. De este modo los músicos identificados con el be-bop, el Wescoast, la Third Stream, las free forms y el free jazz convivieron con los músicos mainstream ¹⁰³ en los mismos clubs, en las mismas calles, en diferentes formaciones musicales. Estos últimos adoptaron las innovaciones bop y desarrollaron sus proyectos con mayor intensidad y refinamiento como consecuencia del nuevo contexto. Esta es una de las claves del esplendor artístico del jazz en el período: el encuentro de los maestros clásicos con los jóvenes innovadores, entonces,- maestros clásicos hoy-, en un espacio-tiempo definido, produciéndose entre ellos múltiples permutaciones y combinaciones,- grabadas en disco-, que superan los estrechos perfiles de los estilos para constituirse en pruebas de la conversión del jazz en un arte abierto y pluralista. Una muestra de esta coexistencia plural y sinérgica la hallamos en la producción del sello discográfico Verve y en las giras (J.A.T.P.) que Norman Granz, su productor ¹⁰⁴ organizó.

Estos son los estilos y grupos que a partir de su interconexión e intersección hicieron del jazz una forma simbólica performativa entre 1940 y 1964. Su localización me permite profundizar en los aspectos ordinarios que ordenaron la estructura social del mundo de la vida cotidiana de los actores, influyendo así en los métodos y el sentido de las creaciones que nos permiten

¹⁰³ Corriente principal jazzística. Taxonomía acuñada por el crítico Stanley Dance en los 50 y definida como "un tipo de jazz que no es tradicional ni moderno, sino mejor que las dos cosas". Buck Clayton, Dicky Wells, Bill Coleman, Vic Dickenson, Ben Webster, Oscar Peterson, Buddy Tate y otros son creadores emblemáticos de esta tendencia/estilo. La razón historicosociológica de la génesis del Mainstream es el corte o ruptura que padece la comunidad jazzística tras el bebop. Muchos músicos de la Era Swing modernizaron su estilo clásico para poder trabajar y adaptarse a las nuevos requerimientos del público, ocupando una zona intermedia entre el jazz tradicional y el moderno.

¹⁰⁴ Productor discográfico (Mercury, Clef, Norgran, Verve, Pablo), Norman Granz, como Lester Koenih (Contemporary), Bob Thiele (Impulse) John Hammond (CBS), Ahmet Ertegun (Atlantic) o Alfred Lion (Blue Note), entre otros, es uno de los productores-descubridores de talentos, organizadores de sesiones de grabación y conceptualizadores de discos, más relevantes del período que he investigado. El 2 de Julio de 1944 organizó un concierto en el Philharmonic Auditorium de Los Angeles. Allí surgen las JATP. Granz adoptó una posición intransigente ante la discriminación racial y se negó a presentar conciertos JATP donde había segregación de públicos. Las JATP fueron uno de los instrumentos de divulgación del jazz esenciales en Europa, EE.UU., Japón y Australia durante los cuarenta, cincuenta y sesenta. La mayoría de las grandes figuras del jazz participaron en estas producciones-giras.

codificar esos estilos y las numerosas obras que,- trascendiendo sus límites-, constituyen documentos clásicos del jazz moderno como arte (me refiero a combinaciones tipo Duke Ellington- John Coltrane como modelo).

XIII.III. EL JAZZ Y LA MUSICA POPULAR

La música popular es uno de los referentes culturales constitutivos de la interacción cotidiana. El encuentro, en torno a la música, de la gente, bailando, repitiendo la letra tarareando la música, es una de las formas rituales de celebración colectiva que constituye un universal cultural asociado al trabajo y a la fiesta.

El jazz es una forma de música popular americana nacida en la comunidad negroamericana a finales del S.XIX que a mediados del siglo XX se convertirá en el único arte americano original, hoy enseñado y practicado en la mayoría de los países occidentales y Japón. Este aserto implica especificar las diferencias y relaciones del jazz con la música popular del período investigado así como precisar algunos fundamentos estéticos de esta música que la legitiman como arte, lo cual exige precisar aquellos rasgos que le distinguen y le vinculan simultáneamente con la música popular negra y blanca desde un punto de vista genético en el período histórico investigado.

La demarcación de esta cuestión es clave para entender el sentido del jazz como arte musical americano, pero, sobre todo, es imprescindible para comprender las estructuras y situaciones de interacción existentes entre los músicos,- el contexto cotidiano de la producción simbólica de los jazzman-.

En términos stchutzianos, esta generalización equivale a comprender las relaciones de mutua sintonía existentes entre los músicos de jazz; entre su conciencia colectiva como grupo artístico específico cuando actúan y justifican materialmente la existencia real de una forma simbólica expresiva, y el público que asiste a la efectuación correspondiente.

Esta última consideración creo que es importante para una actividad artística en la cual las situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas entre artistas entre sí, público, "media" y medio empresarial discográfico son habituales.

Una característica de los grupos artísticos y culturales en el período es su interconexión con otros grupos profesionales cercanos a su rol, lo cual amplifica las situaciones de interacción y su impacto en el contenido de las realizaciones; en el caso del arte del jazz la presencia del público,- del oyente-, la cotidianeidad del oyente, forma parte de la experiencia del jazzmen; de ahí esa categoría específica que ha generado esta música que es el alligator ¹⁰⁵.

El nacimiento y desarrollo del jazz es un fenómeno cultural complejo. Los diversos elementos que lo han configurado históricamente así lo indican. De un lado, la música religiosa negra (spirituals, gospel), las canciones de trabajo (work songs) de los esclavos, los hollers ¹⁰⁶, el blues, el ragtime ¹⁰⁷ el rhythm and blues, el soul, el funk, la música clásica y contemporánea europea y americana, la música afroamericana del Caribe, la música popular europea....el jazz nace en Nueva Orleans, es un efecto de la cultura criolla y evidencia los diferentes componentes culturales de esa ciudad a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Es por tanto un arte desde sus orígenes mixed; una expresión cultural del pluralismo étnico de la Louisiana, presente en las celebraciones colectivas cotidianas de esa ciudad desde su

¹⁰⁵ Lit. Caimán. Aficionado al jazz. La vocalista Anita O'Day en su autobiografía *High Times, Hard Time*, atribuye a Cab Calloway la acuñación del término. La frase *See you later, alligator* ("Hasta luego, cocodrilo") fue popular en los comienzos del rock and roll, dando título a una canción de éxito.

¹⁰⁶ Forma vocal antecedente del blues. Tipo de canción de trabajo: a veces era un medio de dar órdenes a los esclavos,- las cuales coreaban-, pero sobre todo eran gritos aislados que rompían en el campo la monotonía del trabajo solitario, portando también claves secretas-señales- sobre reuniones clandestinas, fugas y otras noticias para la comunidad negra. Cada ocupación,- carga, cosecha, algodón-, tenía su holler. Estas formas primitivas del blues,- quizás la primera forma de interacción vocal afroamericana-, ya están repletas de las inflexiones y elipsis comunes al blues, el soul, el r and b y el jazz.

¹⁰⁷ Estilo musical, cuyo foco de desarrollo principal a finales del siglo XIX y XX fue St. Louis. De ascendencia euroamericana,- cuya figura histórica principal es Scott Joplin-, es uno de los componentes genéticos del jazz o un estilo que se disuelve en el jazz cuando este adquiere "potencialidad" como música popular nacional americana.

origen (paradas militares, Mardi Grass ¹⁰⁸, funerales) y con seguridad el dato que caracteriza la imagen y la vida colectiva de la ciudad.

La interpenetración de los diferentes componentes culturales dieron lugar a una música llamada jazz ¹⁰⁹ en la ciudad citada, cuyos elementos característicos son el sonido (el jazzman tiene su propio sonido, siendo la base del mismo no tanto la redondez cuanto la autoexpresividad), el fraseo (la articulación de un discurso personal, reconocible por el oyente; la identificación del público de una voz instrumental), la improvisación, fundamento estético básico de este arte como a continuación veremos, el arreglo (la escritura de la estructura de un tema, o composición, o canción), el blues, la esencia de este arte, el spiritual y el gospel, formas religiosas del blues, la armonía, una síntesis de la cultura musical europea y africana, la melodía, caracterizada por la ausencia de repetición lineal en el flujo de la improvisación, y el ritmo,- el swing ¹¹⁰, esa forma de tocar flexible y comunicativa tendente a lograr la sintonía del público.

Me ocuparé de modo más específico de la improvisación, el blues y el swing, como elementos estéticos esenciales de este arte y mecanismos de interacción y sintonía entre los músicos y entre estos y el público. Asimismo nos indicarán algunos rasgos culturales esenciales de la comunidad afroamericana.

¹⁰⁸ Es el martes anterior al miércoles de ceniza. En Nueva Orleans es el Gran Carnaval del año. El jazz es la música oficial de la celebración y de la fiesta.

¹⁰⁹ El término jazz es una expresión polisémica. Es una palabra del argot negro sureño,- típica de los bajos fondos de Chicago también-, usada para referirse al comercio sexual y al acto sexual en sí. La expresión original-jass- conoce una corrupción intermedia-jaz- hasta su definitiva configuración, jazz. Por ello, el jazz, como música de burdel,tuvo en sus primeros momentos un sentido peyorativo. En 1902, el pianista y compositor criollo Jelly Roll Morton llamó jazz a su música, oficializando así la denominación del nuevo estilo.

¹¹⁰ El término swing es una de las palabras esenciales del vocabulario jazzístico. De un lado designa un período estilístico en la Historia del Jazz (Swing Era); Roy Eldridge, Teddy Wilson, Lionel Hampton, Count Basie, Duke Ellington, Lester Young, Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Benny Goodman....son músicos característicos de este momento histórico 1935-1945, caracterizado por la presencia de las grandes orquestas y por ser el núcleo seminal del mainstream. De otro lado, el swing es ésa particularidad rítmica propia del jazz, cuyo flujo y pulsación básicas le diferencian.

El blues ¹¹¹ es la música popular secularizada negra. Un estilo basado en doce compases, cuya característica es la expresión de los sentimientos de la raza negra, de modo triste o abatido.

De todos los elementos temáticos que han contribuido al nacimiento del jazz, el blues es, como ha señalado Jacques B. Hess (1985:81), el más afroamericano.

Hasta la publicación de Memphis Blues (1912), Saint Louis Blues (1914) y Beale Street Blues (1916), de W. C. Handy,- los primeros blues modernos urbanos editados-, hay un período de gestación sociocultural de la estructura, la métrica y el complejo melódico-armónico de este estilo popular cuyo momento historicosociológico de referencia son las canciones de trabajo creadas durante la esclavitud.

La influencia cultural africana en Nueva Orleans y el Sur-Sureste de la Louisiana es un dato clave para la comprensión de esta música de memoria racial. Austin M. Sonier (1987:13-17) ha demostrado la presencia de la religión vudú, procedente del pueblo Fon de Dahomey,- el término vudú es una corrupción de la palabra fon vodun, que significa deidad o espíritu- en la cultura criolla de ese área geográfica, y de modo más explícito en la música popular negra. Músicos de blues, rhythm and blues y soul, como Muddy Waters, Dr. John, o los Neville Brothers,- por emplear algunos nombres representativos-, han introducido en las letras de sus composiciones elementos característicos de la preexistencia africana en Louisiana. Una muestra de ello puede ser el blues de Muddy Waters, My John The Conquerer Root.

"Mi pistola puede encasquillarse

Mi "mojo" es frágil,

Ah, pero si froto mi raíz,

¹¹¹ Blue o blues en el sentido que se emplea en jazz implica un estado de ánimo triste, abatido. Igualmente el término conforma el estilo del mismo nombre,- que es a su vez uno de los elementos estéticos diferenciales del jazz-, expresivo de la música popular negroamericana contemporánea. El esquema armónico de 12 compases es el fundamento de este estilo derivado de los hollers y las canciones de trabajo (work songs) de los negros americanos. W. C. Handy, Robert Johnson, Lightnin Hopkins, T. Bone Walker, Joe Turner, John Lee Hooker, Lonnie Johnson, Muddy Waters, Howlin Wolf....son algunos nombres históricos del blues como estilo...Besie Smith, Louis Armstrong, Jimmie Noone, Jimmy Jancey, Jimmy Rushing, son algunos pioneros del jazz en emplear, en "usar", el blues como soporte de su música.

mi suerte nunca cambiará.

Cuando froto mi raíz, mi raíz John The Conquerer,

Ya sabes, no hay nada que ellas puedan hacer

cuando froto mi raíz "John The Conquerer",

Ya sabes, no hay nada que ellas puedan hacer.

Me acusaron de asesinato,

de asesinato en primer grado.

Pero la esposa del juez gritó:

Deja a ese hombre en libertad

estaba frotando mi raíz, mi raíz John The Conquerer y

Ya sabes, no hay nada que ellas puedan hacer

Cuando froto mi raíz John the Conquerer".

La letra de este blues atestigua la pervivencia de africanismo en la música negra. La raíz John the Conquerer es uno de los amuletos más reconocidos entre quienes acuden a los root doctors, hoodoo ren, tratiteuses y traiteurs- hombres versados en el vudú- para solicitar su ayuda. La letra de la canción de Muddy Waters alude a la protección que asegura la raíz ante un caso de asesinato. Tal es su poder que hasta la mujer del juez, temerosa del poder tanto maléfico como benéfico de la raíz, solicitará a su marido la libertad del acusado.

La pervivencia de elementos culturales africanos específicos es una de las características de la música negra de Nueva Orleans, no así de la música negra en el resto del país. Salvo ese área, el proceso progresivo de aculturación de la población negra ha sido general en el país. Desde finales del S.XIX, el cristianismo fue reemplazado a las religiones africanas como canalizador de su ancestral culto del espíritu. Este proceso dio origen a la adopción de lo que Leroy Jones (1977:173),- hoy Amiri Baraka-, uno de los intelectuales más destacados de los movimientos políticos pro Black Power de los sesenta, ha denominado "*formas de culto afro-cristianas*", que disolvieron la tradición cultural y religiosa africana que transportaron los esclavos de su tierra natal. Una considerable porción de la música popular negra (gospel

moderno, soul) nace de las iglesias, siendo estos escenarios,-espacios de libertad expresiva no sometidos a la coerción blanca-, las factorías de producción de la mayoría de los cantantes soul- Sam Cooke, Clyde McPather, James Brown, Jerry Butler, Areta Franklin, Curtis Mayfield, Marvin Gaye-, como casos representativos de la música pop, y de las grandes estrellas de la música espiritual negra como Mahalia Jackson y Sister Rosetta Tarpe. Tanto las formas urbanas de música popular negra (rythm and blues) como religiosa (spirituals, gospel), así como el arte del jazz, están asentadas sobre la base del blues como estilo afroamericano.

Si bien las pervivencias folk africanas han ido desapareciendo a lo largo del siglo, salvo en la Louisiana, siendo sustituidas, tanto en el plano de los instrumentos musicales empleados como en el concepto musical y los contenidos expresivos, por la cultura común americana hay una característica musicológica del blues que evidencia su raíz africana: la forma llamada-respuesta.¹¹²

Storms Roberts (1978:214) ha precisado *"que el blues es un desarrollo de la forma de llamada-respuesta, siempre que se acepte que la supervivencia cultural no es el antónimo del cambio sino que depende de él"*. Este autor explica que la pauta de llamada y respuesta es un modo de expresión de la música negra que atestigua su origen africano; el blues como música afroamericana, constituye un desarrollo polimórfico de esa forma, caracterizada por la existencia de múltiples combinaciones vocales e instrumentales, (lo cual es la principal característica de los diferentes usos que los estilos históricos del jazz han hecho del blues, música cuyo feeling es uno de los fundamentos estéticos y comunicativos del jazz).

Entiendo, por tanto, que el blues es la música popular urbana secularizada de la comunidad negra,- en la cual la influencia africana es un dato revelador de su memoria colectiva-, que

¹¹² Storm Roberts (1978:213) indica que el blues es una prolongación de la fórmula africana de llamada-respuesta aunque es necesario reconocer algunas diferencias:

1. La respuesta en Africa es vocal. En el blues es instrumental.
2. Las melodías africanas se definen por la respuesta.
3. Mientras la parte solista principal, o llamada, es improvisada en gran parte del canto africano, la respuesta tiende a ser fija; si no lo es reproduce la línea de llamada.

constituye el eje central de ese arte llamado jazz, de la música clásica afronorteamericana.

La improvisación es el rasgo definitorio de este arte. Para ser un profesional de esta música es imprescindible dominar el arte y la técnica de la improvisación, parte esencial de la creación individual y colectiva en la música de la mayoría de las civilizaciones. En nuestro contexto cultural, los melismas del canto gregoriano y la música del barroco son ejemplos típicos de música en la cual ha desempeñado un papel fundamental la improvisación.

En la investigación sobre el sentido de este tradicional recurso musical en diferentes contextos culturales (música de la India, flamenco, barroco, música clásica contemporánea) realizada por Derek Bailey (1980:64), este afirma que *"no hay duda que la más importante contribución a la revitalización de la improvisación en la música occidental en el S. XX ha sido hecha por el jazz. Una música única cuya importancia sociológica y musical, de ilimitada vitalidad desde sus primeros años, es ahora ampliamente reconocida"*.

Bailey habla de revitalización de la improvisación porque este recurso,- en la música occidental-, desaparece a finales del S. XVIII en la escena musical europea. La razón de esa desaparición tuvo sus causas en la fijación de los ornamentos y variaciones por los compositores de sus obras, ya que el abuso en la improvisación de las cadencias había dado lugar a despropósitos contrarios al gusto imperante. De este modo, la cadencia acabó por escribirse íntegramente.

El jazz redescubrió para la música occidental la importancia de la espontaneidad en la composición, interesando a creadores tan dispares como Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Satie, Krenek, Ravel, Ansermet, Ives, Copland.... Como ha escrito Ortiz Oderigo (1959:133) en el jazz *"la improvisación constituye una forma de composición, de la misma manera que la composición es una forma de improvisación"*.

El compositor E. Krenek, uno de los músicos europeos que emigraron a EE.UU. en los treinta,(Ortiz Oderigo, 1959:131), nos facilita en el siguiente párrafo de su obra Here and now (Ortiz Oderigo,1959:131) una visión del jazz y la improvisación desde la óptica de un compositor de música clásica europea:

"El jazz, obligado a conservar las trabas de las relaciones tonales, ha revivido el arte de la improvisación hasta un grado desconocido por los músicos "cultos" desde los días del super librum cantare", el contrapunto improvisado del S. XV. Este factor indica también una diferencia esencial entre el jazz y los tipos anteriores de música de entretenimiento, en los cuales la improvisación no tenía cabida".

Este fragmento de Krenek, publicado en 1939, es significativo de la importancia del jazz, como música revitalizadora de la improvisación en la música occidental y a la vez indica la diferencia esencial entre el jazz, como arte de la improvisación, y otras músicas de entretenimiento, aspecto sobre el cual volveré más adelante.

El concepto de improvisación colectiva e individual en jazz, relacionado con los otros elementos constitutivos de este arte, ha evolucionado a lo largo del siglo de modo diferente según los estilos y movimientos, y sobre sus variaciones haré pertinentes observaciones cuando analice los documentos personales de los músicos elegidos.

Lo que aquí interesa destacar es que la improvisación es un método creativo de autoexpresión espontánea racionalizada que fundamenta la interacción en la ejecución conjunta e individual en jazz; constituye un tipo de composición en la acción, en el tiempo real, como ha señalado Paul Bley ¹¹³, en la cuál el instrumento, "que llega a ser una parte del ejecutante" (Hodeir, 1981:143), condiciona la frase, lo cual es una diferencia cualitativa con el modo de ejecución del compositor clásico (europeo) quien como señala Hodeir (1981:143) piensa su frase en lo absoluto, adaptando después su frase a un instrumento. La lógica existente entre la composición, la improvisación y el arreglo en jazz se basa en la construcción de una estructura en la cual hay pasajes específicos para la composición instantánea (la

¹¹³ Entrevista de Len Lyons a Paul Bley en la revista Contemporary Keyboard, 1977, referenciada por Nat Hentoff en las liner notes (notas en la contraportada de un disco, requerimiento regular en la producción de un disco de jazz) de Tango Palace, Paul Bley, Soul Note, Milán, 1985.

improvisación) individual o interactiva y pasajes escritos (la proporción entre ambos niveles varía según los estilos históricos) con antelación que siguen los músicos. Pero en cualesquiera de las situaciones que se produzca esta relación entre partes escritas y espontáneas de una pieza, ésta siempre será concebida desde los instrumentos y desde la situación anímica momentánea del músico ejecutante, y no en abstracto, o al margen de los sentimientos y estados mentales de los actores: los músicos clásicos actúan según unas reglas en la cuáles la cadencia, el tono y el sonido,- lo que se dice-, está escrito, normativizado, no pudiendo el músico salirse del marco preestablecido: el músico de jazz crea su marco; la experiencia cotidiana es su frame.

El aprendizaje de la improvisación de un jazzman se realiza en diferentes escenarios. Hasta mediados de los cuarenta las estructuras educativas eran las clases particulares y la familia, que actuaba como agente de socialización y transmisión de conocimientos heredados. Pero a partir de la creación de la Schillinger House en Boston en 1945 (hoy Berklee School), primer centro permanente de enseñanza de jazz, la improvisación (como aprendizaje) tendrá tres niveles de ejercitación: un centro educativo determinado, los clubs, salas de concierto y estudios de grabación, y la práctica individual.

Estos tres niveles facilitarán al compositor-improvisador la adquisición de un estilo y sonoridad en la cual "la frase condicionada por el instrumento" distinguirá la voz, el discurso, del ejecutante o ejecutantes.

La improvisación en jazz es por tanto, experiencia socializada. La dinámica de la innovación forma parte de una tradición cultural que ha forjado una técnica instrumental que es transferida por instituciones sociales como la familia, a través de instituciones educativas universitarias y centros y talleres de formación permanentes, y que se adquiere en la acción en clubs, salas de concierto, estudios de grabación, y mediante el entrenamiento individual, practicando. Improvisar en jazz no es tocar "sin sentido". Es tocar con espontaneidad a partir del conocimiento y dominio técnico de los instrumentos. Es una experiencia sensitiva, individual y colectiva, de comunicación entre los ejecutantes o el ejecutante y el oyente o los

oyentes, caracterizada por la participación de éste en el mundo de la creación espontánea del ejecutante.

Steve Lacy (Bailey, 1980:74-75), maestro del saxo soprano, uno de los músicos representativos de las free forms emergentes a mediados de los cincuenta describe así la experiencia de la composición en acción que supone la improvisación:

"Me atrae la improvisación porque valoro algo. Es su frescura, una cierta cualidad, que puede ser obtenida a través de ella, algo que no puedes conseguir escribiéndolo en una partitura. Es algo que haces en el borde. Estando siempre en el límite de lo desconocido, estando preparado para el salto. Y cuando tú vas mas allá, allí aparecen todos tus años de preparación, tus sensibilidades y los significados que has creado; por eso es un salto en lo desconocido. A través de éste salto, encuentras algo que tiene un valor. Pienso que esto no puede ser logrado de otra manera. Yo concedo un alto valor a esto porque tú puedes prepararlo. Por eso estoy enganchado a lo que puede venir "después de", especialmente por la manera que puede llevarte al límite. Lo que yo escribo te lleva al límite con tanta seguridad que tu puedes ir allí y encontrar esta materia diferente. Realmente esta materia es la que a mi me interesa y lo que pienso que forma la materia básica del jazz."

Lacy define aquí la intención del músico de jazz con respecto a la improvisación: implicar al oyente, al público en una experiencia de comunicación diferente a las experiencias ordinarias, caracterizada por estados de percepción inhabituales y momentos de emoción irrepetibles, consecuencia del alto nivel de destreza y sentimiento que connota el discurso del jazzman. El logro de ese nivel de identificación entre la audiencia y el músico, reside en la

improvisación,- método creativo sino arte integrado dentro de un arte ¹¹⁴, la "materia básica del jazz", mediante la cual las corrientes de conciencia de los músicos entre sí y entre éstos y el público alcanzan la mutua sintonía, la comunicación, el feeling jazzy.

El valor de la improvisación alcanza en el período histórico investigado su desarrollo cuantitativo y cualitativo más destacado en la historia del jazz debido a la liberación de normas que los beboppers instauran, abriendo así la vía de la exploración de nuevos modelos de composición-improvisación y cerrando el camino a los planteamientos comercialistas que habían crecido durante la era Swing (1935-1945), y que, según los jóvenes músicos negros como Charlie Parker, Thelonius Monk, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke y otros suponían una amenaza destructora de la libertad e independencia creativa de "su" arte, valores culturalmente arraigados en la comunidad negra.

El swing es el tercer elemento característico que analizamos en este epígrafe por ser la vibración rítmica significativa singular del jazz. El swing es un elemento emocional y cognitivo; confiere a la nota una intensidad vital, una cualidad rítmica móvil y dinámica, un tipo de impulso colectivo e individual que alarga los tiempos fuertes y contrae los tiempos débiles; es aquella tensión física y psíquica característica de la ejecución colectiva y la improvisación jazzística; una forma de energía comunicativa, simpática, sinérgica y participativa que despliegan los músicos y que reciben, sienten, los oyentes.

Irving Kolodin (Ortiz Oderigo, 1959:151), en el capítulo Swing es here de la autobiografía de Benny Goodman (The Kingdom of swing, 1939), dice que el swing *"es un producto del nuevo entusiasmo por la acción de ejecutar; una frescura y espontaneidad que no pueden indicarse mediante acentos, valor de las notas u otros símbolos escritos"*. El swing es el término del vocabulario jazzístico que más ensayos e investigaciones ha producido. Es una cualidad distintiva de este arte que facilita la introducción del oyente en la acción de la que es partícipe y receptor. El swing es el elemento

¹¹⁴ Múltiples discos de jazzmen llevan por título esta expresión "arte de la improvisación" Subraya el rango autónomo de este elemento estético en el conjunto de aquellos que definen al jazz. The art of improvising de Warne Marsh (Revelación, California, 1959) o The art of the improvisers (Atlantic, LA, 1970) de Ornette Coleman son dos ejemplos típicos.

estético del jazz que mejor evidencia el carácter de arte relacionado con los sentimientos comunes y la vida cotidiana, un arte que nace en la calle, que atraviesa un proceso complejo (de música de entretenimiento a música de concierto) sin perder,- se baile o no-, esa particularidad interactiva temporal-espacial con las cosas que pasan, que constituyen el vínculo entre el músico de jazz y el oyente, y cuyo término más expresivo, relativo a la razón de su comunicabilidad, es el swing, bien sea experimentado por preservacionistas o vanguardistas.

En ese sentido el jazz es música popular, música de masas, un arte representativo de la cultura de masas. Es un arte que proviene de "abajo", de la gente, de una comunidad socioculturalmente marginada, que es valorado en la comunidad blanca europea y americana como el único arte americano propio y original practicado desde sus inicios por músicos negros y blancos, constituyendo una experiencia anticipada de mezcla profesional y de convivencia entre actores sociales pertenecientes a comunidades separadas.

Es también el jazz una música popular en el sentido de que ha sido y es una música radiada, televisada, e industrialmente producida y distribuida en el mercado con diferentes niveles de aceptación comercial según los períodos históricos que ha protagonizado culturalmente (el período que abarca esta investigación conoce la explosión de los sellos discográficos míticos de esta música,- Contemporary, Blue Note, Mercury, Verve, Prestige, Riverside, Candid, Impulse, Capitol, Atlantic-, a los que hay que sumar las empresas discográficas históricas, R.C.A., CBS).

Y sobre todo, es el jazz una forma artística popular porque los actores que han configurado este arte han incorporado en sus repertorios canciones populares expresivas del tiempo que vivieron y creado temas relacionados con las situaciones comunes de las cuales ellos forman parte como actores sociales y cuyas temáticas alcanzan las diversas preocupaciones de los individuos y los grupos en la sociedad de masas.

Esta orientación ha permitido que este arte, mas allá de sus complejas estructuras polifónicas, haya conectado con las preocupaciones comunes desde su génesis y que haya sido elegido por

los grupos artísticos coetáneos, los círculos culturales y amplios segmentos del público americano, europeo y japonés como arte musical representativo de la sensibilidad colectiva moderna por su condición situacional, complejidad formal y sus valores (independencia, libertad, espiritualidad, unidad) emblemáticos, los cuales han sido referentes de agregación e interacción sociocultural en los cincuenta y los sesenta, sintomáticos de los sentimientos individuales con respecto a la identidad del hombre moderno en la sociedad secularizada.

Sin embargo, el jazz no es música pop-ular en el sentido que este término se emplea a partir de los race records ¹¹⁵, y de sus derivaciones (doowop ¹¹⁶, rythm and blues ¹¹⁷, soul, rock and roll) y de la llamada música ligera americana: Una música en la cual lo esencial es la canción y no el discurso musical, en donde no hay improvisación predominante ni en la escena ni en las grabaciones discográficas. Concebida sólo para entretener o bailar, basada en un planteamiento conceptual comercial simple y lineal donde lo esencial es una melodía pegadiza y una letra que "diga cosas" al oyente,- para que la pueda comprar y oír (consumir) de forma cotidiana en la medida que representa sus sentimientos y sueños-, la música popular es uno de los referentes de la vida colectiva americana.

A este nivel, la relación entre el jazz y la música popular es confusa ya que sus interdepen-

¹¹⁵ Discos raciales. Discos de músicos negros orientados a la comunidad negra. Los race records comienzan en 1920 con el sello OKEH. Hasta finales de los cuarenta las grandes y pequeñas compañías discográficas editaban race records. Es a comienzos de los cincuenta, con la generalización del rythm and blues como música pop negra cuando la música racial se convierte en música pop blanca y negra. Ese momento constituye la desaparición de la segregación fonográfica.

¹¹⁶ Estilo vocal practicado por grupos negros que con sus voces sustituían las funciones de los instrumentos. Durante los cincuenta, al menos quince mil grupos de este estilo grabaron un disco o más. El doowop nace de la asociación de jóvenes negros en la calle, en el metro, en las high school. El doo-wop fue música basada en la "street corner harmony", en alusión al carácter cotidiano/urbano de esta música. Dominoes, Coasters, Impressions, Moonglows, Flamingos, TORNADOS, Sentimentals, Ravens, Ravels, Orchids, Students....y Platters y Teeagers, como grupos más conocidos en Europa, son ejemplos de formaciones significativas de este estilo.

¹¹⁷ Nombre que se da a la música contenida en los últimos race records. A finales de los cuarenta la expresión R and B sustituye y redefine la música racial con la diferencia de que el mercado de este estilo,- blues con fuerte pulsión y acentuación rítmica-, es blanco/negro. Es el estilo del cual deriva el rock and roll.

dencias con el mundo de la canción popular norteamericana impiden establecer una línea de demarcación rígida. No obstante, es factible delimitar algunos lineamientos que pueden permitirnos separar, y al propio tiempo relacionar, el jazz y la música popular desde el punto de vista del jazz como música popular (y no como música pop)

La primera diferencia es industrial, de producción discográfica. Históricamente las grandes compañías fonográficas, las pequeñas empresas y los sellos cooperativos han establecido la marca jazz para identificar los diferentes estilos de música afroamericana improvisada. Del desarrollo universal de esta música, la marca "jazz" o "jazz y música improvisada" sesga la producción de los sellos especializados en jazz y de las grandes compañías dedicadas a la producción discográfica en general. La separación de estilos musicales populares, comerciales, es un criterio de producción y comunicación de las empresas discográficas y audiovisuales.

Sin embargo, en términos historicosociológicos, la codificación de estilos no es tanto un logro de los productores discográficos y de los propietarios de los clubs y salas de concierto cuanto de los músicos: son los actores quienes han definido los estilos de la música popular. Esta es la segunda y capital diferencia.

La confusión deviene de la relación entre música y canción. Así, la música ligera americana (F. Astaire, B. Crosby, F. Sinatra, G. Miller) del período posee un cierto feeling jazzy que sirve de background a la canción. El hecho de que los ejemplos comentados hayan participado en sesiones de grabación con músicos de jazz ¹¹⁸ no equivale a que su música sea jazz ya que en ella los elementos característicos descritos (el blues, la improvisación y el swing, sobre todo) están suprimidos: es música pop.

¹¹⁸ Por ejemplo las sesiones de Bing Crosby con jazzmen (RCA), de Frank Sinatra con las orquestas de Ellington y Basie (Reprise) o de Fred Astaire con Oscar Peterson, Flip Phillipps, Ray Brown y Barney Kessel, para Verve....

En el jazz, los standards ¹¹⁹ y songs no son reproducidas de forma literal y lineal por los ejecutores del arte vocal jazzístico. Uno de los juegos de lenguaje usuales en jazz es la adopción de frases instrumentales vocalizadas y viceversa, de frases vocales instrumentalizadas. Las canciones en jazz son un pretexto para las inflexiones, las modulaciones, los glisandos ¹²⁰, el uso de vibratos ¹²¹, para cortar frases, acentuar el significado de las palabras, improvisar.....y dialogar con los otros solistas (instrumentistas) del grupo. La canción popular empleada es un pretexto para la improvisación y al tiempo una elección de un tema por parte del músico de jazz,- cantante o instrumentista es una división convencional en jazz-, dado su potencial rítmico y la expresividad de la melodía y la letra.

Uno de los terrenos de vinculación del jazz con la música popular ha sido y es la adopción, empleo y transformación de standards y songs compuestas por los grandes creadores de canciones americanas,- Cole Porter, Georges y Ira Gershwin, Irving Berlin, Hoagy Carmichael, Artur Schwarz, Jerome Kern, Harold Arlen, Kurt Weil, Julius Styne, Sammy Cahn....Los standards y songs compuestas por los actores citados, las propias canciones y temas compuestos por los jazzman que han alcanzado la categoría de standard jazzístico, los temas vocales no standarizados y los blues son las cuatro áreas sobre las cuales actúan y crean los/las cantantes de jazz. En la estética del jazz, la canción existe como puente para la improvisación; el músico recompone la canción, sea de otro o propia, altera su sentido original y crea una composición propia mediante la improvisación a partir de una creación preexistente,- lo cual sirve al oyente para participar de una canción popular que reconoce y siente ya que forma parte de su tradición cultural cotidiana-. Este juego de la apropiación de

¹¹⁹ Canción o pieza que constituye parte obligada en todo repertorio; tema ampliamente conocido al que se recurre con frecuencia como base para improvisar. Standards jazzísticos son aquellas canciones o temas compuestos por jazzmen u otros compositores americanos de canciones (George e Ira Gershwin, Harold Arlen, Irving Berlin, Hoagy Carmichael, Cole Porter) habituales entre los músicos que sirven de pretexto a sus recreaciones e improvisaciones personales/grupales.

¹²⁰ Arrastre de un sonido a otro no cercano.

¹²¹ Véase nota 94.capítulo 13.2.

las canciones para su conversión en creaciones musicales propias es uno de los aspectos que relacionan el jazz con la música popular (al emplear material temático común) y simultáneamente le distinguen de ella (al distanciarse el creador de la canción para construir una composición personal a partir de los elementos del jazz). Esta situación ha favorecido que el jazz practicado por cantantes sea más popular que el jazz instrumental, división arbitraria desde el punto de vista del lenguaje jazzístico pero real desde el punto de vista de su recepción pública. Así los nombre de Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan, Nat "King" Cole, Mel Tormé y Billy Eckstine, entre otros, aproximaron este arte a la mayoría de los americanos a través de la radio, la TV, las Juke box ¹²², y los escenarios de acción musical en directo.

Un ejemplo de este juego creativo y comunicativo a la vez le podemos encontrar en cualquier standard empleado por los/las cantantes de jazz. He escogido la composición de What is this thing called love, de Cole Porter, porque su melodía sirvió a Tadd Dameron para componer Hot House, el primer tema bop (11 de mayo de 1945) grabado y también porque es uno de los temas de referencia de una de las agrupaciones básica del arte del jazz en los cincuenta (el quinteto de Clifford Brown- Mach Roach graba el tema de Porter para Mercury en 1956). Sara Vaughan realizó la versión de What is this thing called love que comentamos a continuación en el Tivoli de Copenhage en 1963. La letra de la canción es esta:

"Que es ésta cosa llamada amor

Esta divertida cosa llamada amor

Quien puede resolver este misterio

Porque me volvería loco saber

que tú un maravilloso día

¹²² El juke-box fue un importante instrumento de divulgación del jazz. Estas máquinas tragaperras con varios discos a elegir mediante la introducción de una moneda, habituales en bares y cafeterías, sustituyen a partir de los treinta, a la música en vivo de forma progresiva. En 1943, había alrededor de 400.000 aparatos de este tipo en EE.UU.

cogerás mi corazón, y me dejarás

Es por esto por lo que pregunto al señor

que está arriba en el cielo

Qué es esta cosa llamada amor"

La canción de Porter, uno de los standards del período, contiene una letra típica. Es una canción que refleja esa sensación tan característica de las sociedades abiertas cual es el temor a que uno de los miembros de una pareja sea abandonado por el otro, un tema común y recurrente en la canción popular americana en la cual la palabra amor es una regularidad polisémica que alterna significados representativos del rol sinérgico del amor en la sociedad secularizada por excelencia. En los cincuenta, el enamoramiento (fall in love) era la vía hacia la felicidad y la familia, el principio motor de la vida en libertad. En los sesenta, el amor y la paz serán los temas de los movimientos sociales radicales y contraculturales.

La letra alude al misterio del amor y a la eventualidad de un abandono no deseado. Es genérica, habitual y convencional. La melodía es animosa y rítmica. Sara Vaughan deconstruye el significado de las palabras, enfatiza "misterio", emplea las frases que conforman la letra dotándolas de sentido instrumental, emplea el scat, dialoga con Kirk Stuart (pianista del performance), rompe la melodía.

El público sin embargo reconoce el standard, comunica con el referente de la canción y el uso que hace la cantante del tema, disolviendo con su tono grave, duro y seco la canción como tal para construir una composición, una efectucción jazzística.

Este planteamiento es utilizado por los músicos de jazz con la música popular negra también. Cuando los jazzmans cantan o tocan un blues, cogen el sentimiento y el sentido del blues, sus doce compases, su estructura y métrica y crean una pieza diferente al blues utilizado. Lo mismo hacen con otras formas musicales (spirituals, gospel, rythm and blues, doo wop, soul) de la comunidad negra practicadas durante el período investigado, formas cuya orientación siguen las pautas ya reseñadas de la música pop y religiosa, y cuyo motivo es la continua producción de canciones orientadas a ocupar un lugar destacado en las listas de éxitos (música

pop urbana negra y secularizada) y el canto ceremonial eclesiástico afro cristiano,- la celebración colectiva (a través de la música) del culto al espíritu de la población negroamericana-. En este caso, el hecho de que figuras de la música popular moderna, como Ray Charles, James Brown, o Mahalia Jackson hayan realizado incursiones en el jazz evidencia que las conexiones de este arte con la música pop laica y religiosa negroamericana y americana en general son tan evidentes como distantes son sus relaciones si se analiza y compara la obra de los músicos que hemos empleado de ejemplo con la de los músicos de jazz contemporáneos. El hecho historicosociológico a destacar, en lo que afecta a esta investigación, es que el conjunto de estilos pop propios de la comunidad negra cruzan la vía¹²³ durante los cincuenta, constituyendo la base principal de la música popular cotidiana del período de ésta investigación.

En cuanto al jazz se produce una doble situación: el hard-bop participó de esa invasión aunque no en la misma magnitud de popularidad que los estilos pop negros citados (Horace Silver y Art Blakey nunca alcanzaron las cotas de popularidad en los media y de ventas en el mercado que Ray Charles, James Brown o Sam Cooke), manteniéndose en un territorio intermedio entre la música pop negra y los otros estilos jazzísticos (west coast, free forms, free jazz, third stream). Su ámbito comercial fue menor aunque no minoritario, compartiendo con las estrellas legendarias de esta música (Armstrong, Basie, Ellington, Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Benny Carter, Coleman Hawkins, Lionel Hampton), el estrellato jazzístico del último lustro de los cincuenta.

Históricamente, el jazz es una música que ha tenido un limitado star system,- una línea frontal de estrellas populares-, y una amplia cobertura de creadores situados en la periferia del sistema de la música popular, los cuales han ido alcanzando el reconocimiento tras

¹²³ En las ciudades americanas era frecuente que las vías del tren separasen la parte rica de la parte pobre negra. La expresión Across the tracks se aplicaba a aquellas personas, de aspecto pobre, procedentes del lado mísero de la ciudad. Fue también una costumbre entre los jóvenes blancos de los cincuenta interesados en la música negra; para conocer esa música de forma directa debían de cruzar la vía. Las primeras escenas de *Ball of Fire* (1990) de Jim Mc Bride película biográfica del rocker Jerry Lee Lewis, ilustran ese hábito. El tema de Duke Ellington *Across the track blues*, es la pieza de referencia sobre esta cuestión.

redescubrirse su imagen legendaria como creadores y seres humanos (Billie Holiday, Charlie Parker, Chet Baker, Art Pepper, Dexter Gordon, Albert Ayler...), años después de fallecer. Este es un dato relevante sobre el carácter marginal de los actores practicantes de este arte en el sistema de producción y consumo de la música popular en los EE.UU.

Esta circunstancia está impregnada por el fenómeno objetivo que es conocido como segregación racial. La identificación del jazz como arte negro ha desfavorecido el reconocimiento industrial y popular de este arte en términos más masivos, dado el marco sociocultural de inscripción.

Esta dualidad,- una pequeña línea frontal popular y una mayoría de actores sociales periféricos-, explicita las relaciones y las distancias entre el jazz y la música popular, como high-art nacido en la comunidad negra, como arte característico de la cultura de masas norteamericana, aunque no como música pop significativa de ella.

Sólo durante el período swing (1935-1945) del jazz, esta forma artística se acercó a los parámetros de la música pop aunque toda comparación cuantitativa entre el período swing y rock de la música popular carezca de sentido: un gran éxito de B. Goodman o C. Basie, como Air mail special o Stompin at de savoy, no sobrepasaba la cifra de 100.000 discos vendidos. A partir de los cincuenta, los canales de difusión del jazz y la música popular serán la radio, la televisión, las juke-box, los salones de baile y concierto, los clubs de jazz y sobre todo el disco.

El decenio de los cincuenta conoce un fenómeno de explosión cultural, de consumo en masa. El disco se convierte así en un objeto doméstico y urbano (juke-box) cotidiano. La copia de la música grabada pasa a ser el principal canal de comunicación entre el músico y el oyente. Los canales de vehiculación de la música que son la radio y la TV. y la música directa acrecentarán su poder de influencia, al generalizarse la divulgación masiva de la música grabada y publicitarse sus contenidos y mensajes en los media mediante el uso de técnicas de marketing.

Como ha indicado A. Moles (1978:186) *"entre la masa, el arte en nuestra época de transición solo existe*

por la copia". El disco de jazz y música popular es uno de los datos reveladores de la cultura de masas. Pero a diferencia de lo que pensaban Adorno y los detractores de la cultura de masas, ésta ha producido dos formas simbólicas genuinas al menos (el jazz y el cine), características de lo que D. Riesman (1981:365), a propósito de estas formas artísticas, llamó *"producción masiva de clases"*. Esto significa que los artistas, los creadores, actúan en un contexto mediatizado por una lógica de producción que no siempre coincide con la de la creación. Sin embargo esta circunstancia genérica no ha de aplicarse de forma mecánica a toda la obra producida con criterios industriales, porque los datos indican que múltiples empresas discográficas y cinematográficas han puesto su infraestructura al servicio del arte del jazz y de la expresión cinematográfica como indico en el apartado 13.6 y en el capítulo quince.

La vinculación contractual del jazzman con las empresas discográficas supone asimismo detectar una situación de interacción cara a cara básica en el proceso creativo de un músico y su carrera: la relación que mantienen el productor discográfico y el/los músico/s.

La figura del productor es clave. El productor diseña proyectos creativos que han de ser grabados y distribuidos para su venta. El éxito, la carrera artística de un jazzman, no existiría sin nombres tales como John Hammond (Columbia), Lester Koenig (Contemporary), Alfred Lion (Blue Note), Bob Thiele (Impulse), Norman Granz (Verve), Ahmet Ertegun (Atlantic) y otros. La música popular es un hecho incomprensible sin observar y analizar la figura del productor.

El productor de jazz y música popular es un experto, un connoisseur y un cazatalentos a la vez. Visita clubs, asiste a ensayos, sigue las novedades discográficas, habla con músicos, selecciona y elige creadores, a los cuales ofrece proyectos de grabación y de los cuales recibe ideas: de la negociación entre ambos, de la aceptación por cada una de las partes, de los términos creativos y comerciales de la prestación, salen copias, objetos industriales producidos para ser consumidos diariamente, de la obra grabada por los artistas. En 13.6, analizo e interpreto algunas situaciones de interacción representativas de las relaciones entre productores y músicos.

Una de las razones que explican las interdependencias entre músicos de jazz y cantantes de música ligera y pop,- además de las relativas al modo de encarar la supervivencia-, reside en las convocatorias de jazzmen a sesiones de música ligera y pop y viceversa. Ejemplos de estas alternancias, demostrativas de la indefinición estilística de sus protagonistas, las hallamos en los encuentros entre cantantes blancas como Julie London, Peggy Lee, June Christie, Jo Stafford con músicos de jazz producidos por los sellos Capitol, Demon, Columbia y Verve, y entre músicos de jazz y cantantes negros y blancos de música ligera y pop como Sammy Davis, James Brown o Fred Astaire (para los sellos Verve y King).

Las relaciones entre el jazz y la música popular están entretejidas por múltiples redes ya que este arte es la expresión más refinada, racionalizada, y compleja de la música popular afroamericana; esto implica aceptar la idea de que los diversos estilos de música popular negra y blanca han sido impregnados por su estética y sentido, produciéndose en la realidad múltiples intercambios entre jazzman, bluesmen y soulman y sobre todo con músicos de rhythm and blues y gospel.

Del mismo modo, el jazz refleja el proceso de aculturación de la comunidad negroamericana. Siendo la mayoría de los standards creaciones de los compositores americanos blancos, una parte sustancial del patrimonio y el repertorio temático jazzístico, muestra el carácter americano, no racial, de éste arte. El jazz, reconocido como forma artística desde los cincuenta, ha creado su propio mundo educativo, discográfico, comercial, publicitario, comunicativo, informativo, institucional, sus canales de música directa (clubs, Festivales). Ese mundo, en el período de nuestra investigación, está separado de los canales culturales de la música clásica, ligera y pop,- aunque la frontera es flexible y las interrelaciones frecuentes-, configurando un mundo social en el cuál se dan múltiples relaciones de interacción significativas en la vida y obra de los músicos de jazz.

Analizadas las equivalencias y las diferencias, de modo sintético, entre el jazz y la música popular, que han de servir para localizar y distinguir la cotidianeidad del jazz en el período investigado (relación que ha producido una imagen del jazz como música popular), desarrollo

a continuación el lugar simbólico de la ciudad en la génesis de los estilos jazzísticos del período así como la dimensión marginal y bohemia de los músicos de jazz, aspectos ambos de relieve para comprender la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en los métodos de creación y los significados de la obra de los músicos de jazz.

XIII.IV. LA CIUDAD Y LOS MARGENES.

El jazz es un arte urbano. Nace y se desarrolla en la ciudad, nutriéndose de los acontecimientos sociales que suceden en ella. Durante las dos primeras décadas del siglo Nueva Orleans y Kansas City fueron las ciudades del jazz. Chicago lo fue durante los treinta. Nueva York lo será desde los cuarenta hasta la actualidad, compartiendo la capitalidad en los cincuenta con Los Angeles.

Entre 1940 y 1964, Nueva York es la ciudad del jazz y de las artes. Como ha escrito Gunter Schuller (1978:273)

*"tarde o temprano todos en el campo de la música,
independientemente de donde tuvieron sus primeros éxitos,
fueron a Nueva York para obtener su reconocimiento final".*

Nueva York era la ciudad que ofrecía estímulos, canales culturales y trabajo para los músicos de jazz. Tocar en Nueva York era una prueba previa al éxito y al prestigio. Nueva York fue la ciudad donde terminó el éxodo que iniciaron los músicos de jazz tras el cierre de Storyville¹²⁴; éxodo que tuvo en Chicago una parada estable durante la década de los veinte hasta su definitivo asentamiento a Nueva York, ciudad que a su vez ha sido la plataforma de irradiación del jazz a nivel universal.

¹²⁴ Barrio de Nueva Orleans declarado por las autoridades en 1897 zona de prostitución tolerada. En 1917 fue clausurado. Fue la zona urbana donde el jazz se desarrolló. Los jazzmen la llamaban el Distrito. Con el cierre de Storyville, la mayoría de los jazzmen emigraron a Chicago.

El carácter urbano del jazz lo refleja su territorialización en las ciudades americanas más importantes. Barrios y calles como Storyville (Nueva Orleans), Southside (Chicago), calle 52 y Harlem (Nueva York), Paradise Valley (Detroit), Central Avenue (Los Angeles) y Beale Street (Memphis),- entre otras-, son espacios urbanos genéticos y de acción del jazz.

En escenarios concretos de dichos espacios,- clubs nocturnos, salas de baile, bares y cafeterías, restaurantes y establecimientos de juego y prostitución-, se han producido las configuraciones e interacciones básicas de los actores y los oyentes, los hechos cotidianos que han fundamentado la experiencia y la acción de los músicos de jazz. La calle,- de noche sobre todo-, ha sido el espacio físico y simbólico de la interacción cotidiana del músico de jazz. Baudrillard (1987:31) ha retratado los rasgos intemporales de la calle neoyorquina con vehemencia: *"Se dice que en Europa la calle está viva y en América muerta. Es falso. Nada tan intenso, tan vital y animado como las calles de Nueva York. Siempre lucen llenas de la multitud, el tráfico, la publicidad, a veces con violencia y otras con desenvoltura. Abarrotadas por millones de personas errantes, indolentes, violentas, que parecen no tener nada qué hacer, y sin duda no lo tienen a no ser producir la trama permanente de la ciudad. La música está en todas partes"....*

La calle neoyorquina de la posguerra no era diferente de la que describe Baudrillard en su ensayo-reportaje sobre las imágenes modernas americanas. La "calle",- en el lenguaje de los jazzman, de los escritores neoyorquinos y de los pintores de la posguerra-, era el mundo donde nacían las cosas, el lugar de encuentro, conversación e intercambio de puntos de vista de los actores; el sitio donde se aprendían las cosas, donde se revelaban los sentimientos y emociones propios y se compartían el éxito y el infortunio. La calle es la metáfora de la lucha por la vida del individuo representativo de la sociedad de masas. Para el jazzman la calle es el marco de adquisición de experiencia, el lugar de la acción, donde se entrelazan el ritmo, la improvisación y el blues: la calle es un frame para el jazzman. El desorden urbano, la violencia cotidiana, la alienación, la identidad, los conflictos sentimentales y familiares, la frustración, el racismo, el dinero, el amor, el éxito, el prestigio, la libertad del anonimato, el vivir lo que está sucediendo....todas esas

situaciones y problemáticas están y se dan en la calle; están en el Club de jazz y forman parte de la experiencia común de los músicos. En ese sentido, y a pesar de normalizarse académicamente a partir de 1945 la enseñanza del jazz y generalizarse entre los actores la necesidad de adquirir los rudimentos básicos del arte de la música, los jazzmen siempre orientaron su acción hacia la calle, hacia el club, excepto el creativo grupo de élite configurado a partir de Gunter Schuller (Third Stream) cuyo marco de interacción era el mundo musical académico y universitario en general y las salas de concierto habituales donde los intérpretes de música clásica actuaban.

La improvisación, el swing y el blues no son por esta razón recursos estéticos creados al margen de los procesos situacionales que viven y comparten los músicos de jazz, sino que, por el contrario, nacen de los marcos de interacción cotidianos que experimentan los músicos de jazz viendo, observando, padeciendo, hablando, pensando. Para el jazzman de posguerra, la corporeización de los acontecimientos cercanos a su vida era un proceso precondicionante de la acción creativa, intelectualizara o no su sentido. Su ritmo era su vida. La disociación entre creación y vida, entre elaboración intelectual y reflexiva y existencia, era desconocida. Como ha escrito oportunamente Giorgio Gaslini (1976:52) el músico de jazz afroamericano *"es el producto de una cultura colectiva y su ritmo está, aún en las circunstancias más individualizadas, impregnado por el ritmo de la colectividad"*. El ritmo, la improvisación y el blues,- que diferencian al jazz de otras formas de música clásica contemporánea y popular americanas-, están impregnados por su naturaleza musical afroamericana y también (lo están) por otros elementos de la cultura colectiva negroamericana. Uno de ellos es la importancia que la calle tiene como espacio de supervivencia, relación, celebración y creación en la cultura negra y en el jazz. Este aserto puede ser evidenciado repasando las innumerables composiciones jazzísticas cuyo título refiere al club, a la calle, la ciudad y las situaciones que los actores han vivido en ese espacio genético de la experiencia creativa jazzística. La mayoría de esos temas, son "incorporaciones" de hechos cotidianos experimentados por el músico con mujeres y hombres, dealers, críticos, alligators, jugadores, gansters, artistas (interacciones focalizadas) o descripciones de

escenas, acontecimientos y situaciones relativas a otros actores con los cuáles los músicos no tuvieron una relación concesional y /o comunicativa verbal y no-verbal (interacción no focalizada).

Blues de W.C. Handy como Beale street blues o Saint Louis blues, composiciones de Duke Ellington como "Harlem suite", temas como Stompin at the Savoy de Benny Goodman, 3172 nd street de Lennie Tristano, 52 nd street theme de Th. Monk, son temas representativos de las numerosas composiciones creadas por los músicos de jazz sobre la calle, lo urbano y sus espacios de trabajo y relación cotidianos (los clubs).

Beale street blues puede servirnos como modelo de la presencia de la calle, de los encuentros y ocasiones entramadas que configuran su experiencia cotidiana, con la obra de los músicos de jazz.

Esta canción fue escrita en 1916 por W. C. Handy y corresponde a Louis Armstrong (LA plays W. C. Handy, CBS, 1954) su versión más formalizada. La letra de la canción es una descripción de las atracciones del mundo del espectáculo de esa avenida, cuyo nombre dio origen hacia 1951 a un baile de moda (el Beale street dip).

Robert W. O'Brien (1974:371-376) ha estudiado la sucesión ecológica experimentada a lo largo de esa calle. O'Brien estudió los estudios de ocupación de población y las dinámicas de actividad de esa calle durante el día y la noche. Según su observación el proceso de sucesión de Beale street es paradigmático de las calles "animadas" de las ciudades norteamericanas.

A mediados del S.XIX, Beale street era una calle ocupada por residentes blancos de clase alta. Con la inauguración de la Iglesia Batista de Beale street en 1856, se produce la primera penetración de residentes negros. Hacia 1918, la calle es ya lugar de encuentro y esparcimiento nocturno y centro de negocios y actividades profesionales diversas de la clase media negra. La vida de esa calle,- de su doble condición noche y día-, de Memphis fue conocida en el país a través del jazz y el blues.

Canciones como "Beale Street blues", "Menphis blues" o "A Goodman is hard to find"

divulgaron su imagen y representaciones cotidianas "abiertas" (el viernes por la noche los residentes blancos acudían en masa, según O'Brien, a disfrutar de las atracciones de una calle, cuyos denominadores comunes eran el bullicio y la música).

Beale street es un modelo de calle poblada de gente desde la caída de la noche, un escenario característico de la ciudad americana, en la cual la relación música-diversión-baile concentraba, - desde la primera década del siglo-, en las calles, barrios, o miniciudades negras americanas citadas. En dichos escenarios, los músicos de jazz deambulaban por los clubs, siendo estos sus verdaderos domicilios, pues en ellos transcurría la mayoría de su tiempo. Los clubs y la calle fueron durante el período los marcos de interacción de los músicos de jazz entre sí y con los oyentes. Esos recintos eran guías conceptuales de la acción de los músicos, centros de formación educativa musical, centros de relación e intercambio de puntos de vista, núcleos de agregación. Su reducido tamaño facilitaba la comunicación entre los músicos y el público fuera y dentro de la escena. Clubs como el Lighthouse (Los Angeles), el Black Hawk (San Francisco), el Minton's, Five Spot, Bohemia, Birdland, Half Note o el Village Vanguard de Nueva York, son los escenarios históricos en los cuales se gestaron la experiencia común jazzística, los marcos de relación intersubjetiva a nivel profesional y afectivo, los grupos, los métodos y las obras. El papel de los Clubs de jazz como espacio de interacción es asemejable a las funciones de los cafés y los salones en los siglos XVIII y XIX. Como Manheim ha indicado (1936:200) este tipo de lugares son "*tipos nuevos de integración anónima*" característicos de la cultura democrática donde personas con opiniones análogas se encuentran, facilitando la comunicación entre ellas.

La Jam-sesión, que A. Schutz (1974:169) eligió como caso significativo de relación social entre ejecutantes musicales, - en la cual los participantes comparten diferentes dimensiones de tiempo (el tiempo interior, el flujo de los sucesos musicales, y el tiempo exterior, que presupone una relación cara a cara, una comunidad de espacio)-, es la principal fórmula interactiva empleada por los jazzmen hasta los cincuenta. Es entonces cuando decae como práctica profesional interactiva.

Durante los treinta y los cuarenta, en las principales ciudades americanas, en los clubs y salas de baile de "raza" como el Apollo y el Savoy (Harlem), - una vez que los músicos finalizaban su jornada pactada o contratada-, se quedaban solos en el sitio, recibiendo la visita de otros músicos, de la calle o de otra zona de ambiente. Los músicos competían entre ellos; mostraban sus destrezas y adquisiciones técnicas recientes fruto de la práctica individual; discutían sus innovaciones, tocaban música no escrita ni ensayada con antelación. Eran encuentros espontáneos cuyo fin era la competencia, la investigación de nuevas frases y sonidos, la elaboración de nuevos patterns. El bebop nació de estas efectuaciones que finalizaban al amanecer como consecuencia de las experimentaciones de los jóvenes músicos, que buscaban modelos expresivos puros contrapuestos al convencionalismo square- ellos hacían música hip-¹²⁵, de un estilo, el swing, blanqueado y comercializado en exceso en su opinión (para los beboppers la imagen del swing era la música de Glenn Miller, Tommy Dorsey, Guy Lombardo, y no la de Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington o Jimmy Lunceford).

En las jams no imperaban las normas de los estudios de grabación ni las programaciones de los auditorios y las salas de baile. Eran las fórmulas más puras de espontaneidad en las relaciones de reciprocidad de los músicos. Las jams fueron las experiencias musicales más representativas de la relación entre la vida de la calle y la música que se hacía en los clubs, pues estos eran habitaciones interiores de la calle: La "calle" o zona nocturna de la ciudad era un espacio de interacción cuyos diversos escenarios ordenaban las relaciones sociales, configurando situaciones continuas de interacción. Las jams fueron las expresiones musicales de la vida interactiva entramada y enmarcada que significaba la calle, siendo a su vez,- en tanto que experiencias creativas-, elementos de modificación y reproducción de "la vida de la calle", una expresión que siempre formó parte de la propia memoria colectiva de la comunidad negra dada la asociación histórica existente en ella entre música y calle, entre arte

¹²⁵ Véase nota 97

y vida cotidiana.

Las canciones y blues,- las composiciones jazzísticas que asumen la expresión vocal-instrumental en general y que tratan de la ciudad, de la calle-, poseen unas temáticas comunes. Por lo general, se refieren a la relación del negro americano y del americano, con el sexo, el dinero y la identidad. He tomado como documento paradigmático una canción del Ray Charles Jazzmen (no soulman) principiante, cuando tocaba en trío en el chitling circuit ¹²⁶ de Seattle y Los Angeles (1949). La canción se titula Alone in this city ¹²⁷. Esta es su letra:

*"Estoy sólo en esta ciudad
alguien le agradará cuidarme
usted me dirá quien
Qué será de mí
Estoy hecho polvo y hambriento
y no tengo ni un centavo
Mi chica me ha dejado
y he perdido aquí la razón
Tú me dirás, dímelo por favor
He estado preguntándome todo el día y la noche porque las
preocupaciones y los problemas son mi vida
Ahora tú me ayudarás, y dime
que será de mí.
Me encuentro mal y tengo que guardar cama
Algunas veces me pregunto si no estaría mejor muerto
Tú sabes, yo sé que tú sabes
lo que entonces llegaría a ser".*

¹²⁶ Salas de baile y bares de los ghettos.

¹²⁷ Este tema fue grabado por el trío de Ray Charles en Seattle, Febrero de 1949 para el sello Downbeat. Las sesiones han sido reeditadas en 1992, por Ebony Records, Barcelona.

La palabra alone es una recurrencia en las letras de los blues y las canciones de jazz. Refleja ese estado de tristeza, aislamiento y abatimiento característico del infortunio o la injusticia que siente y padece el negro americano. Left alone ¹²⁸, la composición de Mal Waldron dedicada a Billie Holiday, es el tema instrumental más dramático y emotivo que refleja ese sentimiento errático del individuo perdido en la ciudad tan característico de la música negra, de la vida cotidiana de la comunidad afroamericana. "Mi chica me ha dejado", "estoy sin un duro", "todo son problemas" "quiero morir", son estructuras de sentido que se repiten en las letras de las canciones de jazz y la música popular negra. Aluden a las relaciones sexuales y amorosas inestables y salvajes de los hombres y las mujeres negras, en oposición a la estabilidad de la familia blanca WASP, que fue uno de los valores de equilibrio social durante el período liberal de posguerra (baby boom); se refieren también a la carencia de "dinero", símbolo este de la moral del éxito entre 1945 y 1960, y al "quien soy yo y qué hago aquí" característico del hombre negro secularizado que vive en la calle; ésta pregunta caracterizará la identidad colectiva del hombre negro americano durante ese período como analizo en el siguiente epígrafe.

Esas problemáticas produjeron estas temática enmarcadas por la calle. La angustia, ansiedad e incertidumbre cotidianas del hombre negro,- siempre expresadas en las letras desde la posición del individuo; "el nosotros" será la voz apropiada durante los sesenta-, reafirman el valor de la experiencia individual y de la improvisación como ámbitos específicos. La autoconciencia existencial del negro americano,- que las canciones evidencian de forma plausible-, es un dato crucial en sus relaciones intersubjetivas, caracterizadas por un sentido agónico y agonístico cotidiano durante el día y la noche. El sufrimiento que es observable en esa música es una prolongación,- casi un relato-, de experiencias biográficas marginales complejas, en las cuales se mezclan valores de afirmación cultural (orgullo racial, la supervivencia como reto cotidiano) propias de la comunidad negra y estructuras de sentido

¹²⁸ La versión de referencia de este tema es la interpretación de Abbey Lincoln, Candid, 1961.

de orden político y cultural (segregacionismo, postergación de la cultura negra) promovidas por la comunidad WASP: el encuentro antagonista entre ambos mundos tendrá su momento álgido (violento) en el segundo lustro de los sesenta.

En este sentido, es inevitable analizar uno de los grandes tópicos asociados a los músicos de jazz: su carácter de artistas marginales no reconocidos culturalmente en su país, dado el "racismo institucionalizado" imperante. La cuestión de la marginalidad,- la huída del mundo convencional para construir un mundo en los márgenes puro y creativo-, es uno de los marcos y valores de afirmación cultural constitutivos del jazz y de la comunidad jazzística. Este hecho ha sido impulsado,- en cuanto a su disposición-, por organizaciones y movimientos ¹²⁹ segregacionistas promovidos desde el poder político, social y económico; según Arnold Rose (1979:213) este hecho retrasó la integración política y cultural de la comunidad negra en los canales habituales del país: esto equivale a decir, "en los canales de reconocimiento del éxito y el prestigio". Es un lugar común aseverar que esta circunstancia sociopolítica ha retrasado también el proceso de reconocimiento del jazz como arte en los EE.UU. en términos más masivos, habiendo sido uno de los referentes- el no reconocimiento del jazz y la cultura negra- programáticos de la reacción de los grupos radicales negros de los sesenta y setenta. (La dimensión política de la identidad colectiva afroamericana la desarrollo en el siguiente epígrafe). Trataré aquí la cuestión de los músicos de jazz como grupo desviado, urbano y su discurso musical correspondiente enmarcado por la calle, por las imágenes y situaciones urbanas. Esta cuestión bien merece una acotación previa. Analizo aquí a los grupos desviados jazzísticos identificados con ese componente de la estructura social norteamericana.

Siguiendo el esquema axiológico de Riesman (1981: 297-307), durante el período es fácil identificar músicos de jazz adaptados (Third stream, orquestas de swing blancas), autónomos

¹²⁹ Los consejos de Ciudadanos Blancos fueron creados en el Sur en 1954, tras la decisión del Tribunal Supremo de terminar con la segregación en la enseñanza. Según A. Rose (1979:214) "muchos de los dirigentes de los consejos eran miembros de la clase alta, que utilizaban su poder económico para hostigar a los negros que pretendieran una mayor igualdad cívica".

(Ellington, Basie, Hawkins, Nat "King" Cole, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan...) y músicos anómicos, inadaptados (Charlie Parker, Lester Young, Billie Holiday, G.Mulligan, A. Pepper, Hampton Hawes, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Charlie Mingus, Bud Powell, Dexter Gordon...).

En este apartado me centraré en este último tipo ideal ya que el modelo de músico de jazz adaptado y autónomo es característico del jazz integrado tanto en los circuitos de música culta cuanto popular.

Los músicos de jazz anómicos/inadaptados/bohemios/ marginales de la posguerra, son un caso paradigmático de grupo desviado que anticipa los movimientos rebeldes, contraculturales e inconformistas de los sesenta, como a continuación evidenciaré.

Los boppers,- aunque también otros músicos de jazz mainstream-, no fundaron un estilo musical tan sólo. Representaban una nueva actitud y un nuevo discurso sobre su inscripción cotidiana como ciudadanos y como artistas modernos negros.

Los boppers contribuyeron con su música, actitud y gesto a nuclear una intelectualidad negra (J. Baldwin, R. Ellison, Ch. Himes, Leroi Jones, Richard Wright) con la cual simpatizó primero y asumió su influencia después la mayoría de los círculos intelectuales, culturales y artísticos de la América de posguerra como indico en el capítulo 15.

Los boppers,- los músicos y los jóvenes adeptos a ese estilo-, crearon una moda en la forma de vestir (gorro tipo boina, barbita de chivo, gafas de grandes cristales circulares, trajes zoot ¹³⁰....) y una lexia cuyo vocabulario hip procedía del modo de hablar de los junkies. Leroi Jones (1977:258) ha escrito sobre esta nueva actitud que

"deseaban erigir una metacultura tan aislada como la de sus abuelos, pero surgida de la evolucionada sensibilidad de un norteamericano negro de ciudad que a la sazón había conse-

¹³⁰ El zoot suit era el traje de moda en los años treinta y cuarenta (hombreras, grandes solapas, chaqueta ceñida, y pantalones con pinzas y altos de cintura). Un músico o persona zoot, en el lenguaje hip, es un tipo bien vestido, atractivo, a la moda. La expresión cae en desuso a comienzos de los sesenta.

*guido ya un fluido conocimientos de los símbolos culturales
del pensamiento occidental".*

Los boppers aceptaban su tradición e historia cultural pero al mismo tiempo afirmaban su condición de ciudadanos estadounidenses, de artistas modernistas cuyo lenguaje musical, jerga cotidiana y modo de vestir eran pruebas manifiestas de su americanismo. La posición de los boppers era ambivalente: de un lado consideraban caduca la cuestión del "negro",- el tema de la piel como elemento de distinción sociocultural-, y por otro construyeron un mundo aparte en el cuál su capital simbólico (su tradición musical) era reafirmado con radicalidad ; por un lado afirmaban su voluntad de institucionalizar una modernidad cultural afroamericana; de otro consolidaban una música y un ambiente rebelde y disconforme con el swing, por ser música comercial, bailable y de entretenimiento. De ese modo el be-bop,- música no bailable, de concierto y de club-, se convirtió en la primera reacción contracultural protagonizada por músicos negros contra el establishment de la música americana. Los propios boppers,- con su reacción-, se desviaban de la pautas comerciales de la música popular, originando la disposición de nuevos sellos discográficos (Dial, Pacific, Savoy, Verve...) que sirvieran de vehículo a un nuevo tipo de expresión más asociada con el arte de la expresión musical que con la música de entretenimiento. Esta vocación hacia los márgenes de la vida urbana, fue una de las pautas cotidianas destacadas de los boppers. En Harlem, en la calle 52 de Manhattan en Nueva York y en los clubs de la Central Avenue de Los Angeles,- los reductos del movimiento desarrollaban su vida bohemia, nocturna y marginal. Los hardboppers y los músicos cool heredaron del bebop esas pautas de acción orientadas a vivir la música en la calle, a integrar el desorden de la (su) vida cotidiana como experiencia objeto de desarrollo discursivo mediante el uso de la improvisación, a relacionar en suma, la experiencia biográfica, el espacio y el tiempo como componentes del arte musical moderno de una comunidad cuya vanguardia cultural deseaba transformar la mentalidad del negro Jim

Crow ¹³¹ en una dirección liberada del prejuicio racial: Los boppers pensaban que la música era la principal contribución de la comunidad negra al proyecto político y cultural americano. Thelonius Monk (Clouzet y Delorme, 1982:11) uno de los boppers más creativos,- y uno de los pocos músicos de jazz que al morir (1982, febrero) ocupó la portada de la revista Time-, ha reflejado este planteamiento común de la avant-garde negromericana con nitidez:

"A mí no me preocupa el color de mi piel. Nunca pienso que soy un negro. No quiero imaginarme lo que hubiera modificado mi existencia si el color de mi piel fuera diferente....Nuestras únicas riquezas son nuestros cantos y nuestra música..... Me siento americano y no miro nunca atrás para conocer cuales eran las condiciones de vida de mis ancestros, lo cual no significa que no sea consciente del progreso que todavía ha de venir. Pero no he de hacer de esta cuestión la razón de mi música porque el jazz como tal ha de ser universal... Sé que mi música puede ayudar a los hombres a aproximarse los unos a los otros y esto es lo esencial. Creo sinceramente que el jazz es la cosa que más ha hecho para que la palabra amistad revista un día, en los Estados Unidos, su verdadera significación".

Monk representa la actitud del bopper: la piel, el ser negro, no condicionaba su modo de pensar y actuar. Los boppers y los músicos del período se sentían americanos conscientes del hecho de la segregación pero creían que su superación sólo sería posible si los actores se

¹³¹ Expresión típica de la época de los minstrels (1820-1900), espectáculos teatrales en los cuáles los blancos se tiznaban el rostro y empleaban música negra. Jim Crow es el nombre del minstrel más famoso ideado por Thomas D. Rice. A partir de ese suceso, Jim Crow se convirtió en una manera más,- nigger, negro-, de llamar a los negros y de designar las zonas traseras de los autobuses y trenes (propias de los negros). Aquí empleo el término para caracterizar la actitud del negro domesticado, que asume su papel bufonesco y servil como atributo racial irremediable. Es un vocablo yuxtaponible al de tío Tom. De hecho la novela de Hamet Beecher Stowe La Cabaña del tío Tom fue escrita en 1852, durante el apogeo de los minstrels como Jim Crow.

liberaban del ritual circense que representaban y del discurso de oposición racial. Los boppers fueron directos: el reconocimiento de la contribución cultural negra al proyecto americano disiparía progresivamente la segregación. El jazz, en tanto que arte musical universal, no es una música de raza aunque sus componentes culturales esenciales provengan de la música popular negra. Es música americana, lo cual implica la presencia en el escenario de músicos negros y blancos actuando en sintonía. El adjetivo "negra" adherido a la expresión "música americana" es una tautología ya que ese atributo está implícito, y conforma, el jazz, una música, como Monk señala, que condujo y conduce a la homofilia de valores (Merton y Lazarsfeld, 1985:322) entre los músicos y otros actores sociales negros fuera y dentro de la escena musical por los valores democráticos relativos al reconocimiento individual de la diferencia y al encuentro y síntesis de contribuciones culturales diversas, ya que su cotidianeización no supone un factor de conflicto sino de cooperación e integración, de mestizaje cultural.

En este sentido los boppers se situaron en un punto equidistante entre la actitud "tío Tom" de los primeros jazzmen y la radicalidad intelectual y artística y política de los músicos de jazz que comienzan a ocupar la escena a comienzos de los sesenta, vinculados al free jazz. Su posición es equilibrada y moderna, - en el sentido de rupturista e innovadora-, e indicativa de los movimientos artísticos norteamericanos de posguerra afectados por la imaginación liberal, por la afirmación de la individualidad en la comunidad social.

La reacción de los boppers, hardboppers y wescoasters contra los principios de la música comercial, fue una manifestación grupal del individualismo cultural de posguerra, una prueba tangible de la cultura de confrontación basada en el ego, - modernista-, que caracterizaba la actitud creativa de los artistas en la sociedad post-industrial. La nueva música, la revolución bop, encauzaba así la corriente de conciencia colectiva de posguerra orientada hacia la libertad individual; corriente cuyo marco espacial eran las grandes ciudades del norte y del oeste; ciudades que desde 1914 habían experimentado, como consecuencia del proceso de industrialización y urbanización del país, la migración negra procedente de las ciudades del

sur.

Los boppers, entre 1945 y 1950, constituían un grupo artístico americano paradigmático de esa corriente de conciencia, como también lo fueron los expresionistas abstractos y grupos de escritores como los bears, el grupo de poetas de la escuela de Nueva York y los grupos de escritores negros; todos estos grupos mantuvieron múltiples lazos entre sí (cap. 15), constituyendo una estructura social interdependiente e interrelacionada, caracterizada por la atribución de significatividad a la espontaneidad en la vida y en la obra y a la experiencia biográfica como fundamento de la acción individual y artística.

El comportamiento desviado de estos grupos de afinidad cultural fue el resultado de su visión individualista del mundo, siendo su comportamiento, anómico y bohemio, y su actitud, representativa de los grupos desviados.

H. S. Becker (1967) en sus investigaciones sobre la vida de los músicos de jazz, empleó la observación participante como método de penetración con el mundo simbólico de los grupos desviados que deseaba explorar. Becker (1967:84), que había sido pianista profesional de jazz en los círculos musicales de Chicago durante 1948 y 1949 y posteriormente en Kansas City y en una pequeña ciudad universitaria (Champaign Urbana, Illinois), identificó en su investigación (Becker, 1967:83-119) las causas del comportamiento desviado de los músicos de jazz del período liberal de posguerra. Las resumo del siguiente modo.

La actitud individualista del jazzmen se expresa por oposición al término square. El músico de jazz es un tipo diferente de persona, un artista desplazado (outsider), apartado del resto de la gente convencional, que toca una música auténtica contraria o diferenciada de lo que le gusta a la gente square. Su vida es intensa, espontánea, desordenada; sus "historias", fuertes, inhabituales, desde el punto de vista de las rutinas de la gente square. En el mundo de los jazzmen no hay discriminación étnica; hay tolerancia, libertad para las diversas opciones y las formas de sentir la situación de cada uno. Creen que poseen un don o talento singular que les distingue de la gente square, personas intolerantes que presionan a los músicos para expresarse de manera no artística. Los músicos square son profesionalistas, no

sienten lo que tocan, no son creativos y tienen una concepción standarizada de la ejecución musical. Para ser un músico de jazz es preciso,- este es otro de los valores bop-, ser hip. El músico square, acepta el hecho de la presión de la audiencia y de los canales de explotación comercial de lo convencional; el músico hip, el bopper, enfatiza la libre auto-expresión. El músico comercial sacrifica el autorespeto por la recompensa del trabajo estable; el músico de jazz busca satisfacer a la audiencia a partir del desarrollo de su proyecto estilístico.

Estas creencias,- más el tipo de vida profesional cotidiana de los jazzmen (actuaciones de noche, Jams, movilidad geográfica continua)-, produce aislamiento y auto segregación entre los músicos. El músico square toca la melodía, no improvisa, no recurre a la materia básica de la música creativa que es el jazz. Becker concluye que la carrera profesional de los músicos de jazz hip,- boppers, hard boppers, west coasters-, tiende a la desviación y al aislamiento como consecuencia de los valores que afirman el sistema de creencias del grupo, valores que nacen de su tradición cultural y de los principios e ideas comunes fruto de las interacciones de los actores creadores de los estilos. Para Becker, el más importante es un sentimiento generalizado acerca de su diferencialidad, fruto de su talento natural y talante individualista, con respecto a las formas de vida convencionales de los músicos y la gente square: El ethos de la profesión del músico de jazz implica vida espontánea y distanciamiento de las reglas sociales en general.

En la entrevista anteriormente citada de Th. Monk (Clouzer y Delorme,1982), observamos una prueba de esa diferencia entre la actitud del músico de jazz y el músico square (de jazz, u otros estilos populares).

"Si los organizadores de conciertos prefieren a Dave Brubeck en mi lugar. ¿Qué importancia tiene esto?. Esto no me afecta en absoluto. Si Brubeck gana más dinero y es más apreciado que yo, tanto mejor para él. Esa no es la cuestión. Lo que me aporta mí música es más importante que lo que ella me permite adquirir sobre el plano financiero o en el dominio de

la celebridad".

A comienzos de los sesenta Brubeck era el prototipo de jazz square. Vinculado a la Third Stream, representaba al músico de jazz adaptado que nace a mediados de los cincuenta en el mundo académico. Su música era compleja, no comercial, constituyendo un punto de equilibrio entre el jazz moderno y la música clásica contemporánea (había sido discípulo de Schoenberg). Sus escenarios de representación eran los característicos de los músicos-intérpretes de música clásica y contemporánea europea. La élite jazzística square cuyos planteamientos conceptuales y realizaciones ampliaron la base referencial del jazz,- a la que pertenecía Brubeck-, representaba un mundo mental y cotidiano diferente de la élite jazzística hip, de los boppers, aunque su presencia en los mismos sellos discográficos (CBS en el caso de la comparación Brubeck-Monk) pudiera indicar lo contrario. En general, las diferencias establecidas por Becker entre jazzman y músicos comerciales no sirven cuando se comparan músicos de jazz square e hip aunque sus caracterizaciones sí sirvan para identificar este último tipo. El músico de jazz square se diferencia del tipo definido por Becker en que su carrera creativa no deviene de la experiencia outsider experimentada por el jazzmen hip en la calle y en los clubs, siendo su música una combinación predefinida de composición escrita y en menor grado de composición instantánea en la cuál la improvisación y el blues no son los elementos troncales, siéndolo, en cambio, una estructura prevista de antemano conforme a las reglas del método clásico de composición,- dotada de un cromatismo deliberadamente culto y caracterizándose su ejecución por unas relaciones de sintonía entre los músicos cuyos valores son la racionalidad, el orden, la perfección y la redondez-.

Monk prefiere el prestigio, la autoexpresión y el congraciamiento individual/espiritual/mental con su música a las repercusiones financieras o de éxito. Esta declaración personal reitera las opiniones de los actores observados por Becker con respecto a que son las creencias construidas y negociadas por los boppers en clubs y en la calle, consecuencia de encuentros musicales y conversaciones, vivencias compartidas y experiencias comunes, los marcos que orientan la conducta desviada de los grupos y el público hip, conducta que está estructural-

mente producida y reproducida por un sistema de segregación objetivado. Un dato simbólico cotidiano expresivo de esto último era la existencia de W. C. para negros y para blancos. Desde la perspectiva epistemológica y metodológica de la que parto, un elemento de refuerzo de la conciencia de auto-segregación y aislamiento de los anómicos boppers y de la audiencia hipster en general, era su adicción a las drogas (marihuana y sobre todo heroína). De la observación y análisis de los documentos cotejados, ha de inferirse que la mayoría de los músicos de jazz del período tuvieron relación directa con las drogas como evidencio en 13.6. La desviación del músico de jazz,- su vida marginal, espontánea y libre-, tuvo en la heroína el instrumento de aislamiento idóneo. La adicción le ahorra la posibilidad de sentir el mundo masificado y consumista que le rodeaba, anulador- en su visión- de la creatividad individual y la espontaneidad, de la posibilidad de adquirir una experiencia personal, de individuación. La heroína será para los músicos y gente hip el instrumento de demarcación de dos mundos distintos que ocupaban diferentes momentos/espacios de la calle y de la vida de la ciudad: el mundo square, del "trabajo" y el éxito y el mundo hip, de la bohemia cultural y artística, en la cuál se mezclaban creadores y fans, cuyos santuarios eran los clubs de las zonas de animación nocturna de las grandes ciudades norteamericanas. Según Leroi Jones (1977:259)

"son muchos los adictos a la heroína que creen que nadie es digno de atención o verdaderamente "hip", si no toma también heroína. A juicio del drogado (Junkie) el hombre de más éxito es aquél que puede procurarse la droga sin dificultades. Gran parte de la jerga "hip" procede del modo de hablar de los junkies, así como del de los músicos".

Los significados de la jerga hip-bopper definirán el universo lingüístico y mental de los beats, generalizándose en los sesenta este modo de habla como el lenguaje cotidiano de la juventud blanca y negra. En este sentido, también, el bop, el jazz tuvo un alcance cultural determinante en la configuración de un nuevo sujeto social,- la juventud-, que emergió con radicalidad en

la escena social a mediados de los sesenta. El jazz, como Duvignaud (1988:131) ha subrayado, ha jugado un papel histórico en la definición de las actitudes éticas y estéticas del rechazo, de las cuales la juventud ha sido portadora.

La heroína para el músico hip garantizaba un aislamiento total del mundo convencional y a la vez facilitaba la relajación suficiente para soportar giras y largas sesiones de grabación, performances diarias. Pero también, permitía al músico la autosegregación inmediata con respecto a los problemas de identidad que le asolaban relacionados con su condición racial y creencias descritas. Casos sintomáticos de músicos carismáticos y geniales de jazz como Billie Holiday, Charlie Parker, Art Pepper o Chet Baker son significativos de esa cobertura de protección de la individualidad en la que creían los músicos hip.

En 13.5 analizo relatos experienciales de los actores sobre este elemento de refuerzo de la conciencia individual de los músicos de jazz que fue uno de sus tópicos conversacionales y uno de sus ejes relacionales. Dos películas recientes, Round about midnight (1989) y Bird (1991), de B. Tavernier y Clint Eastwood, han recreado la vida de dos boppers representativos del estilo y la forma de vida relacionada con él, Bud Powell y Charlie Parker.

XIII.V. EL JAZZ Y LA IDENTIDAD COLECTIVA AFROAMERICANA

Los cambios de discurso y actitud introducidos por los boppers significan la transformación de la mentalidad colectiva en la comunidad urbana negra. Como la comunidad blanca, la "otra" comunidad empieza a experimentar y sentir el aislamiento, la soledad y la alienación de la sociedad de masas, y por ende a expresar nuevas pautas de comportamiento cotidiano cuyo eje es el individualismo característico de la vida metropolitana, aspecto este que destacara con claridad Simmel,- como Acebo Ibañez (1988:120) ha indicado-, en su obra Metrópolis. El be-bop fue una reacción individualista de grupos de jóvenes músicos negros y en menor medida blancos (Al Haig, G. Wallington, J. Albany, R. Rodney) en la música

y en la vida cotidiana. La imagen sureña tío Tom del negro sufridor-recogedor de algodón fue suplida por otra moderna, irónica, y agresiva, mediante la cual el "negro" se sentía orgulloso de su identidad racial pero no se sentía partícipe de la visión servil, folclórica, pasiva y compasiva que advertían en el comportamiento colectivo de su gente. Los boppers construyeron el individualismo modernista afroamericano; crearon una moda, un lenguaje, y unos hábitos (drogas, vida nocturna) imitados con posterioridad por la juventud a partir sobre todo de las generaciones del sexo, drogas y rock and roll de los sesenta y setenta. Pero, de manera especial, crearon un sistema de creencias que asociaron a jóvenes negros y blancos, a artistas y profesionales de la cultura de los cincuenta: la afirmación del yo creador y expresivo y la visión del anonimato del sujeto negro moderno en la gran ciudad, trascendieron el límite de la comunidad negra para constituirse en una reflexión activa sobre la vida cotidiana en la América de la posguerra. La consolidación de una élite intelectual y artística negra autoconsciente de la nueva realidad social emergente tras la finalización de la segunda Guerra Mundial y la mezcla de esa élite negra,- procedente de las clases medias urbanas de la comunidad negra-, con la élites intelectuales académicas y culturales blancas rompieron las fronteras,- en las artes, en la cultura-, que históricamente habían separado a los círculos culturales blancos y a los círculos culturales negros. Constituye este fenómeno un acontecimiento que marcará el rumbo de la sociedad norteamericana: la cultura negra y mas allá, la cuestión negra, comienza a ser un asunto común desde el punto de vista de la acción colectiva, convirtiéndose en uno de los elementos de convergencia de la nueva cultura del desafío. Coincidiendo con los boppers en el mismo espacio-tiempo y relacionados con ellos, una nueva generación de escritores negros, universitarios y de clase media (Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin, Chester Himes, y Leroi Jones, como novelistas y poetas negros representativos) comienzan a reflexionar- desde la literatura- sobre el nuevo marco sociocultural urbano que el "negro" debiera de crear, actuando,- como los boppers-, como foco de expresión de nuevos discursos y pautas cotidianas relacionadas con la vida cotidiana de la población urbana negra de las grandes ciudades culturales americanas (Nueva

York, Chicago, San Francisco y Los Angeles) de posguerra.

Richard Wright (1959:136-137) escribió que *"nuevos temas aparecieron entonces en la expresión negra norteamericana"*, perdiéndose el lirismo y el contenido racial de los grupos de creación literaria precedentes como el renacimiento de Harlem (véase cap.15) y aumentando las problemáticas urbanas en las novelas y poemas. Los nuevos temas urbanos,- el extrañamiento de la identidad individual en la vida metropolitana, el anonimato (la despersonalización), la afirmación de la individualidad en los diversos procesos de la acción social-, fueron una característica de los novelistas (J. Salinger, S. Below, V. Nabokov, N. Mailer, J. Kerouack, R. Chandler) y de los poetas (W. Carlos Williams, R. Creeley, F. O'Hara, A. Ginsberg, R. Lowell) blancos y negros citados, produciéndose así una convergencia temática y estilística, que reflejaba el proceso de acercamiento cultural entre las literaturas blanca y negras expresivo del pluralismo liberal de los cuarenta y cincuenta, época que ha sido denominada por D. Bell (1977:128) como la de las "Escuelas Críticas" (el New Criticism de John Crowe Ramson, la crítica textual de R. P. Blackmur, la crítica moral de Lionel Trilling, la crítica sociohistórica de E. Wilson, la postura de la dramaturgia de Kenneth Burke, el análisis de I. A. Richards y la crítica mitopoyética de Northrop Frye).

Ralph Ellison es una evidencia de esta convergencia estilística y temática. Candido Pérez Gallego (1986:94) sostiene al respecto que Ellison insiste en la tesis de los tres pasos creativos de Kenneth Burke (del propósito a la pasión y la percepción), siendo influido en cuanto al método narrativo por E. Hemingway y las "ambigüedades" de W. Empson. Ese pluralismo en el empleo de referencias de teoría literaria por Ellison manifiesta la paulatina asimilación de la élite intelectual negra en la vida cultural y académica del país (Ellison fue hasta 1980 profesor de la Universidad de Nueva York).

La novela de R. Ellison *El hombre invisible* (1947) es una de las obras literarias esenciales de la época. Como el propio autor ha escrito en el prólogo de la edición española (1984:1-13),

"la mayor parte de la novela se gestó en Harlem, y allí me inspiré básicamente en expresiones, giros, costumbres y tradiciones populares y actividades políticas de las personas cuyos orígenes raciales y culturales comparto".

El personaje de El Hombre Invisible es un joven negro pobre y ambicioso, una voz underground representativa de la nueva actitud de disolución del yo racial y su reconversión en un afroamericano invisible,- en un sujeto normal no folk o exótico-, en el escenario cotidiano. Ese personaje,- asociado según él (1984:IX) al narrador de Crónicas del subsuelo de Dostoyeski-, representa el anonimato del individuo en la sociedad moderna, la experiencia de una persona enfrentada al éxito y/o al fracaso en su vida diaria. En dicho prólogo Ellison (1984:10) manifiesta los problemas que le preocupan como escritor:

"Uno de ellos era la cuestión de porqué la mayoría de los protagonistas de la novelística afroamericana (no hablemos ya de los personajes negros de las novelas de escritores blancos) carecían de profundidad intelectual. Siendo casi siempre individuos inmersos en las más intensas modalidades de conflictividad social, sujetos a las modalidades más extremas de vicisitudes humanas, rara vez son capaces de dilucidar los factores que motivan su sufrimiento. No es que muchos individuos aceptables sean incapaces en la realidad de analizar las situaciones pero el hecho es que había y hay, suficientes excepciones en la vida real para servir de modelo a cualquier novelista perceptivo....Me parecía que uno de los retos constantes a que se enfrenta el novelista americano es el de dotar de elocuencia a personajes, escenas y procesos sociales poco explícitos, cumpliendo así su responsabilidad social de artista en su patria. A mi entender, de este modo se logran

*conjugar los intereses del arte y la democracia, al ser el
desarrollo de ciudadanos conscientes y explícitos un objetivo
proclamado por nuestra sociedad democrática..... "*

El lenguaje de Ellison es el de un afroamericano integrado y consciente de la injusticia racial que no piensa como un "negro", sino como un creador americano sensible a la vida real, en la cual habita su mundo biográfico y el de su personaje. Ellison hace del "negro" un héroe urbano expresivo y simbólico de la desubicación del individuo en la metrópolis. El personaje anónimo de Ellison puede ser cualquiera. Es "negro" porque es un tipo social real cuya identidad está complejizada por su condición racial, condición de la que no hay que "protestar" en la perspectiva de Ellison y sí "olvidar", disolviéndose en la masa. Ellison creía en la desaparición heroica del negro en la corriente principal de la vida norteamericana, marcada por las dinámicas de interacción cotidianas de las grandes ciudades, en el melting pot. La novela naturalista, expresionista y surrealista de Ellison, como ha advertido Malcolm Bradbury (1988:238) *"simpatiza con el liberalismo, pero también estaba interesada en la desintegración del yo y en el colapso de la perspectiva moral"*.

Como los boppers, Ellison pensaba que si bien la cuestión racial era un asunto político por resolver, el tipo de vida de las grandes ciudades,- la vida cotidiana en la sociedad de masas-, desarticulaba los lazos comunitarios y fomentaba la atomización del tejido social, siendo sustituido en la escena el individuo por la masa, imagen que ocupaba la ciudad absorbiendo y diluyendo al "negro" que así se convertía en un ser invisible. Hay un fragmento de la novela de Ellison (1988:561) significativo de esta nueva perspectiva que caracteriza la actitud del afronorteamericano entre 1945 y 1960, de la cuál los músicos sobre todo, pero también los escritores y pintores (Norman Lewis, Romare Bearden) del período fueron portadores y expositores:

*"Sin apresurar el paso me mezclé con la multitud quedé
inmerso en la oscura multitud. Toda mi piel estaba alerta,
sentía escalofríos en la espalda, miraba y escuchaba a*

aquellos que, sudorosos, hormigueaban a mi alrededor y cuyas palabras formaban un sordo murmullo que me envolvía y sabía que, ahora que quería verles, que necesitaba verles, no podía. Les percibía como una oscura masa en movimiento en la oscuridad de la noche, como un negro río surcando una tierra negra. Y si Ras y Tapp estuvieran a mi lado tampoco sería capaz de verles. Me había fundido en la masa y con mi personalidad quemada, avanzaba por la calle cubierta de desperdicios, sobre los charcos de keroseno y leche".

El análisis del discurso de este fragmento textual de El hombre invisible revela una regularidad recurrente en él. La percepción del personaje de un mundo exterior multitudinario que envuelve al individuo haciéndole indiferente, elemento anónimo de la masa. Pero el fragmento describe unos disturbios raciales,- es de suponer que en Harlem-; no es la multitud que pasea por una avenida de Manhattan o por una calle de Brooklyn o Harlem. Es la multitud en acción, en movimiento, una situación regular en los barrios negros cuya clave es el caos, la anómia en sentido literal. Objetos en el suelo de la calle, disparos, sirenas y fuego son los elementos del escenario. El personaje de la novela desaparece en el caos y no en la multitud habitual que coge el metro y pasea. La personalidad del personaje esta quemada, diluida en la masa porque, parafraseando a Canetti (1983:71-75), el fuego,- los actos incendiarios impulsivos-, son símbolos de la masa, del deseo reprimido de pertenecer a ella y no poder por su condición de individuo (racialmente aislado).

La novela de Ellison resalta la condición del negro en las grandes urbes, en la sociedad secularizada. La desintegración del yo y la pérdida de vínculos colectivos,- como fue tradición a través de la Iglesia en la población negra-, que caracterizan la masificada y secularizada vida cotidiana, dispusieron nuevas visiones y nuevas creencias entre los artistas negros que ordenaron nuevas pautas de integración en la sociedad como El Hombre Invisible,- si el color de la piel era lo que ocasionaba la diferencia, era pertinente diluir el

color de la diferencia en la indiferencia que define a la masa-, atestigua. La nueva autoconciencia de los artistas negros hizo que su arte se mezclara aún más con el pensamiento y la tradición cultural occidental. De este modo, los jóvenes músicos negros, a nivel académico e individual empezaron a estudiar y a utilizar conceptos de Bartok, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varese, Cage e Ives, con la finalidad de adaptarlos a sus fines del mismo modo que Ives, Gershwin, Grofé, Stravinsky, Milhaud o Satié lo habían hecho con el jazz. Este hecho fue también característico en los hombres de letras y en los pintores negros como analizo en el capítulo 15. Suponía aceptar la aculturación pero también afirmar el derecho a que sus contribuciones culturales fueran reconocidas de forma oficial por los círculos legítimos de la cultura (la Universidad, las Fundacions privadas, los Museos, los Auditorios "reservados" a la música clásica europea y americana), ámbitos a los cuales el jazz accedió progresivamente desde el bebop, desde el cambio de tendencia,- desprejuiciada, de liberación de complejos de inferioridad-, que se advierte entre los círculos culturales e intelectuales conscientes de la comunidad negra, adjetivo que quieren "quemar" en aras del de comunidad a secas.

El personaje de Ellison experimenta el significado de su invisibilidad, la desintegración de su identidad tradicional, y a la vez abraza el individualismo como modo de acción y reflexión en la ciudad masificada y secularizada. La desintegración de su identidad dependiente, folk y religiosa le exige asumir el hecho de la supervivencia, día a día, sin metas. El telos del personaje, como el de los creadores negros, es la afirmación de la nueva autoconciencia racial basada en el derecho y el ejercicio de la individualidad, aspecto éste común en el período liberal de posguerra) del que fueron partícipes y constructores los grupos artísticos y culturales negros.

James Baldwin fue tras Ellison, el novelista de referencia. Baldwin conectó las nuevas propuestas liberales con el discurso radicalizado de los sesenta cuyo objeto fue la reafirmación de la raza negra y sus derechos políticos y culturales. En otro país (1962),- una de sus

novelas mas destacadas sobre las relaciones interraciales entre misfits ¹³² del mundo intelectual de Nueva York de los años 50-, es una llamada a la comunicación entre la gente bohemia que vive su marginación como una experiencia auténtica. Baldwin escoge ocho personajes anómicos para representar esas relaciones y defiende la necesidad del amor como medio de salvación individual; el amor es la palabra mágica de la literatura, el cine y la música de los años cincuenta; el amor es la capital de ese otro país por fundar donde los individuos, sin vetos raciales, ideológicos o religiosos, se comunican buscando en el otro comprensión y compasión. El planteamiento de Baldwin es aquí liberal y sintoniza con las preocupaciones culturales colectivas del decenio: libertad, individualidad y comprensión frente a los síntomas de desintegración personal observables en la materialista, consumista y secularizada vida cotidiana de la ciudad masificada.

Articulo diferentes fragmentos de la novela de Baldwin (1984:123 y 124) pertenecientes a la descripción que hace el autor sobre el interés que tiene uno de estos personajes (blanco) en Harlem, lugar donde tienen lugar la mayoría de las novelas de Baldwin:

"Durante varios años se había imaginado que pertenecía a aquellas oscuras calles de Harlem, precisamente porque la historia escrita en el color de su piel impugnaba su derecho a estar allí. Disfrutaba con eso, con que se la negara el derecho a estar en todas partes; allí su extrañamiento se había hecho visible y, por lo tanto, casi soportable. Se imaginaba que el peligro era allí más real, más franco que en el centro de la ciudad, y, que él al decidirse a correr esos peligros, arrebatara su virilidad a las aguas tibias de la mediocridad y la ponía a prueba en el fuego. Se sentía más vivo en Harlem

¹³² Inadaptados. Término común en el lenguaje de moda de los cincuenta. La película con ese título de John Huston(1961),- con Monty Clift, Marylin Monroe y Clark Gable-, es una manifestación simbólica de los rebeldes-inadaptados de finales de los cincuenta.

porque se movía en una llamarada de ira y de excitación sexual, con el peligro, como una promesa esperándole en todas partes.....Sabía que Harlem era un campo de batalla en el que libraba una guerra día y noche, pero nada sabía de los fines de esa guerra.....Se vio obligado, poco a poco, a comprender que al correr los peligros de Harlem no había puesto a prueba su virilidad ni reforzado su sentido de la vida. No había hecho más que refugiarse en la aventura exterior para evitar el choque y la tensión de la aventura que se desarrollaba inexorablemente dentro. Quizás era por eso por lo que a veces le parecía sorprender en los rostros oscuros que lo observaban una insinuación de desprecio divertido y no enteramente desprovisto de bondad. Parecían decir que él tenía que ser pobre, ciertamente, para haber sido arrastrado allá. Sabían que había sido arrastrado como en una huida; los sentimientos liberales e incluso revolucionarios de que se enorgullecía tanto no significaban nada para ellos. No era más que un pobre muchacho blanco en dificultades y no era nada original que corriese adonde estaban los negros".

Estos párrafos narran los móviles que impulsaban a uno de los personajes blancos hip de la novela de Baldwin a conocer Harlem. La pasión por el peligro y lo desconocido de un joven blanco liberal y amante de lo "negro" en tanto que mundo prohibido y reprimido. Allí su enajenación, su inadaptación era más visible porque era un foco de luz en la oscuridad. Allí estaba la acción, la vida, la verdad, donde él podía ser alguien; no estaba en el centro de la ciudad donde la gente square pasea. Allí estaba la "cosa" (la guerra es la metáfora), aunque los guerreros guardaran silencio y él no supiera nada de sus fines. En Harlem podía exteriorizar sus frustraciones, desviar su conflicto interior: ser crítico y mostrar insatisfacción

con la red del mundo convencional square (la universidad, la familia, el trabajo, el mundo de las normas cotidianas obligatorias). Sin embargo, para los rostros que le observaban él era un chico-blanco-pobre-aterorizado que huía de algo y no un hipmen fascinado por Harlem, y el deseo de entrar en contacto con la otra América, la del amor, la que era necesaria para liquidar la segregación racial.

La novela de Baldwin representa la tendencia,- característica del liberalismo-, del encuentro,- visible en los círculos culturales oficiales y bohemios (sobre todo en estos últimos)-, entre blancos y negros como experiencia política necesaria de interacción y enriquecimiento artístico y social.

La novela de Baldwin crea un escenario de interrelaciones humanas basado en procesos sociales como la amistad y no en relaciones materialistas vulgares (dinero). El mundo de los ocho protagonistas de Baldwin es una idealización del sueño americano y del crisol americano, un tema frecuente durante el período de la imaginación liberal que gira en torno a la amistad como valor social ideal. Al igual que Ellison, Baldwin prescinde del enfoque folk del "negro" o de éste como víctima social. En su lugar, localiza la problemática de la comunidad negra ante una situación social y cultural más abierta y mezclada en la cuál la relación interracial aparece como una novedad cotidiana.

Sin embargo, la invisibilidad, la actitud anómica, la amistad y comunicación interracial como temas de la música y la literatura negra de los cuarenta y cincuenta fueron desapareciendo durante los sesenta a medida que los movimientos pacíficos y violentos negros desarrollaron sus objetivos políticos, apareciendo nuevas referencias en las formas simbólicas practicadas por la comunidad negra, tales como nación negra, vuelta a Africa, y Poder Negro, que marcarán la identidad colectiva de la comunidad negra, constituyendo un nuevo momento de su proceso de autoconciencia con respecto al rol de esa comunidad en EE.UU.

Nuevas generaciones de músicos adoptaron una posición intelectual (Cecil Taylor, Ornette Coleman, Don Cherry, Bill Dixon, Archie Shepp, Marion Brown, Max Roach) ante el problema negro y escritores como Leroi Jones, Ismael Reed, Ted Joans y otros, incluido el

propio Baldwin- el cambio de tono es observable en *Blues para Mister Charlie* (1964), una reflexión sobre el racismo como pauta colectiva arraigada en el Sur a partir de un caso real de asesinato sucedido en Misisipi en 1955-, hicieron lo propio en sintonía con el auge de los movimientos de protesta de la comunidad negra; se convierte así el jazz en una música que afirmaba de un lado su contemporaneidad y de otro su condición de instrumento de una conciencia reivindicativa y visible,- no indiferente e invisible-, como Giorgio Gaslini ha subrayado (1976:57).

La actitud de los músicos y artistas negros en general entre 1940 y 1960 si bien varió en las formas y en los contenidos no evitó que en un país donde en la década de los veinte el segundo K K K llegó a contar (Cañeque, 1988:82) con seis millones de miembros,- protestantes en su mayoría-, se produjeran sobre todo en el Sur, regulares agresiones racistas y se mantuviera un statu quo anacrónico de ese signo en las rutinas de la vida cotidiana, contrario a la corriente principal pro-integración y pro-derechos civiles del conjunto de la sociedad americana.

Sin embargo, ésa corriente fue contrarrestada, y en cierto modo paralizada, congelando así el cambio (desegregación), por la acción organizada de los Consejos de Ciudadanos Blancos,- que sustituyeron al KKK en declive desde 1930-, a partir del 17 de Mayo de 1954, fecha en la que el Tribunal Supremo decide acabar con la segregación en la enseñanza. Este hecho originó el reagrupamiento de los sectores racistas más ideologizados, cuyo móvil era el mantenimiento de una tradición de subordinación secular basada en una interpretación radical acerca de la superioridad étnica sobre la raza negra.

El caso Parks ¹³³,- la ruptura de las rutinas de blancos y negros-, fue el detonante del movimiento de los derechos civiles basado en los principios de la técnica de la resistencia

¹³³ Dice N. Cantor (1973:304) que el movimiento de los derechos civiles comenzó realmente el 1 de diciembre de 1955, en Montgomery, Alabama, cuando la señora Rose Parks no obedeció al conductor, al indicarle éste que estaba alojada en un sitio impropio. Fue detenida por ello, creándose un comité de mujeres negras que pidió a los clérigos que se pronunciaran a favor de un boicot contra los autobuses públicos. El líder religioso que organizó la campaña fue Martin Luther King.

pasiva cuyos antecedentes hay que situarlos en la obra de Thoreau y Gandhi. El movimiento espontáneo de la huelga de autobuses dirigida por el rev. Martin Luther King, en diciembre de 1955, creó el movimiento de los derechos civiles. Este movimiento, el C.O.R.E. (Congreso sobre la igualdad racial),- movimiento que popularizó la táctica de las sentadas (sittings), a partir de 1960-, y el S. N. C. C. (Comité de Coordinación de Estudiantes no violentos), fueron los instrumentos organizativos básicos del discurso de la no-violencia,- de la resistencia pacífica-, que tuvo en la Marcha hacia Whashington (28 de agosto de 1963) su hito histórico más destacado, por la dimensión cuantitativa de la acción (300.000 participantes), y cualitativa (su carácter interracial). El discurso de Luther King de ese día (I have a dream) constituye un momento histórico del movimiento.

Sin embargo, la opción pacífica del We shall over come (venceremos) estaba tocando a su fin. Según describe Cantor (1973:319-331), la radicalización entre la juventud negra comienza como consecuencia de su desconfianza hacia el planteamiento no-violento: entre los jóvenes estudiantes, profesionales y artistas negros la concesión de esos derechos no equivalía a salir del ghetto, la pobreza y el desempleo.

La convicción de que en América la comunidad negra nunca sería respetada con dignidad, facilitó el remake de las tesis de la vuelta a Africa elaboradas por Marcus Garvey en el decenio de los veinte, y sobre todo actualizaron las tesis pro violencia de los Black Muslims, organización nacionalista negra cuyo líder, Elijah Muhammed, proclamaba la formación de un Estado Negro autónomo dentro de los Estados Unidos. Uno de sus dirigentes Malcolm Little- Malcolm X- se escindió de ese movimiento para encabezar una organización cuyo discurso y recurso era la violencia inmediata. En 1964 comenzaron en los ghettos negros de Nueva York, New Yersey, Filadelfia, Los Angeles,....disturbios raciales de gran violencia. En 1965 Malcolm X es asesinado. Dos años antes es abatido J. F. Kennedy. Tres años después Luther King. En el verano de 1966, Stokely Carmichael convierte el SNCC en una organización exclusivamente negra. Según T. Drapper (1972:128) durante una marcha en Missisipi, el presidente del SNCC identificó esta organización con el sobrenombre de Black

Power. En 1967 en la conferencia del Poder Negro en Newark, New Jersey, S. Carmichael y E. Cleaver, solicitaban oficialmente una partición de los Estados Unidos. En octubre de 1966 dos jóvenes nacionalistas negros, Huey D. Newton y Bobby Seale crearon los Black Panthers (los Panteras Negras), organización radical avanzada, imbuida de marxismo revolucionario cuyo fin era la Constitución de un Estado negro revolucionario en los EE.UU. Esta esquematización histórica de las opciones pacíficas y violentas de la protesta negra, - que comienzan con la huelga de autobuses de Montgomery (Alabama) y las sentadas de Greensboro (Carolina del Norte) en 1955 y 1960, radicalizándose en 1964 con el comienzo de los disturbios raciales y el liderazgo de Malcom-, manifiestan un ciclo significativo: de la individualidad del negro y su disolución en la masa al movimiento de los derechos civiles y de este al nacionalismo radical negro, del liberalismo de los cuarenta y cincuenta al utopismo radical de los sesenta. Hacia 1965 la América Feliz de los cincuenta se había convertido en un escenario rebosante de conflictos sociales cotidianos.

No es el objeto de esta tesis investigar los factores causales de la fractura sociocultural y política que experimentó el país hacia 1964-1965.

Pero para los fines de esta investigación, es pertinente precisar que el problema colectivo cotidiano de referencia que articula el decenio de los cincuenta y los sesenta es la alienación. La secularización de la sociedad de masas, la generalización del consumo y la vida cotidiana masificada de las grandes ciudades, constituían, según los actores culturales de la época, - como analizo en la parte de esta tesis dedicada a los "beats"(cap.15)-, aspectos criticables en tanto en cuanto eran mecanismos de desnaturalización de las relaciones sociales y de vaciamiento de la vida individual; introdujeron en la vida social el factor "identidad" como un nuevo conflicto característico de la sociedad moderna, consecuencia del desmoronamiento de lo sagrado; de igual modo esas problemáticas atentaban contra algunos principios de los Padres Fundadores (Fathers Founding) tales como los relativos a los derechos de los individuos a pensar y a vivir en libertad. La despersonalización originada por la sociedad de masas era observada por amplios sectores del mundo cultural como una agresión al ideal

individualista americano ya que anulaba,- del repertorio de creencias colectivas propias-, aquella relativa al individuo como ser autosuficiente y autoconsciente. Para los nuevos movimientos de protesta de la comunidad negra, sociedad de masas, sociedad de consumo, racismo y alienación eran términos equivalentes, piezas lógicas del "sistema".

La alienación en los cincuenta fue vivida y sentida en la escena cultural como un efecto de la libertad. La libertad,- como principio individual y colectivo democrático secularizado-, plantea interrogantes sobre la identidad, sobre "el quien soy yo" y "qué hago aquí".

A comienzos de los sesenta, la alienación empieza a ser entendida como un efecto de la represiva "libertad burguesa", la cuál enmascara la verdadera libertad que sólo puede ser alcanzada mediante la revolución social y la liberación individual, términos estos que varían según su uso ideológico marxista, freudo-marxista, ácrata, de liberación nacional (Black Panthers) o contracultural.

En la aceptación vitalista de los cincuenta y en la radicalidad político-cultural de los sesenta, la alienación fue el término de referencia de la cultura posterior a la segunda guerra mundial. A partir de los sesenta, las artes vuelven de nuevo a estar relacionadas con la palabra revolución, circunstancia esta que no se producía desde los años treinta en los EE.UU. La revolución cultural de los sesenta redescubrió el poder subversivo de las artes, su capacidad para influir en las masas enajenadas, si bien no tuvo esta reutilización del carácter revolucionario del arte, el sentido épico-instrumental característico del período de la Partisan Review marxista de los treinta (de raíz bolchevique). H. Marcuse,- unos de los frankfurtianos exilados-, fue uno de los teóricos de la nueva revolución cultural de los sesenta.

Marcuse (1973:116) defendió la tesis de que el arte debía de ser una invocación estética, metapolítica, de la revolución, no pudiendo ser su representación o instrumento propagandístico.

Esa invocación estética de la revolución como nuevo objetivo praxeológico de los grupos artísticos y movimientos culturales vinculados a los movimientos sociales y políticos emergentes a comienzos de los años sesenta, giraba en torno a la palabra alienación en tanto

en cuanto designaba el principal proceso que justificaba la rebelión, el divorcio del individuo del "sí mismo" en la sociedad ansiosa y reprimida, en la sociedad de consumo.

Ralph Turner (1969:396) asigna a éste término su condición de principal símbolo de la nueva era. Para él alienación es un caso de término apropiado. Para Marx, alienación era aquel proceso de extrañamiento y enajenación que experimentaba el trabajador al no ser poseedor de los medios de producción con los que trabajaba. El nuevo planteamiento de la alienación, - que es incorporado por los artistas a sus métodos y al sentido de sus obras una vez finalizada la segunda guerra mundial-, se refiere, sin embargo, al divorcio del individuo del "sí mismo" o al fracaso del individuo para encontrar su auténtico "self". La dignidad del individuo, - no ya sus derechos individuales y civiles-, sino la protesta e indignación hacia un sistema de producción y consumo en masa que no incluye dentro de su dispositivo político y cultural el "yo", es la fuerza motriz de la acción social de la Nueva Era.

La injusticia y la alienación se convirtieron en los factores de la indignación y la protesta, de la revolución cultural, de los sesenta. La alienación como proceso característico de ese sistema que no respeta la dignidad individual, fenómeno que fuera analizado en los cincuenta por David Riesman (La Muchedumbre Solitaria), Wright Mills (La Elite del Poder) y William H. White (El Hombre Organización), y expresado por los expresionistas abstractos, los beboppers, los beats (los escritores hip) y directores de cine como Nicholas Ray, Orson Welles, Sam Fuller y John Houston, experimentó un nuevo giro, convirtiéndose la búsqueda de la autenticidad en un valor de afirmación frente a lo que se negaba: la dilución del individuo en la masa, la imposibilidad objetiva de que el individuo pueda reconocerse con dignidad, originó un conflicto recurrente en la sociedad contemporánea como Turner afirma(1969:395).

Este nuevo fenómeno creó dinámicas de acción grupal sociocultural agresivas y críticas contra la sociedad de masas, "represiva y despersonalizadora"; la denuncia de la alienación fue uno de los marcos de agregación de los grupos de afinidad cultural hip y beat de finales de los cincuenta (la dimensión empírica de esta generalización la trato en el cap. 15). La sociedad

"dirigida por los otros" (D. Riesman, 1981) se convertía así en una patología sociocultural denunciada por su impacto enajenante en la colectividad. R. Turner (1969:397) ha señalado al respecto el significado psicológico y psiquiátrico del término alienación (en contraposición al original concepto marxiano) como nueva dimensión del mismo a considerar por la sociología dada la externalización social del problema.

A comienzos de los sesenta, entre los círculos intelectuales, políticos, culturales y religiosos avanzados de la comunidad negra, la identidad es comprendida como un fenómeno de repercusiones individuales relacionadas con la libertad del individuo en la sociedad de masas. Y como una cuestión colectiva. Al extrañamiento del negro moderno en la gran ciudad, -característico del período de la imaginación liberal-, se le añade la reclamación política de los sesenta: El reconocimiento de la diferencia es una precondition de la identidad. Para la vanguardia política y cultural negra de los sesenta, la identidad individual, como problema conflictual específico de la sociedad de masas, es una cuestión ligada a la legitimación política y cultural de la identidad colectiva afroamericana.

El cambio de discurso se produjo como consecuencia de la incorporación plena de la comunidad negra a la cultura y la vida cotidiana del país a principios de los cincuenta. Esta "integración", sin embargo, reveló las carencias antidemocráticas del sistema en materia de derechos civiles de las minorías raciales. Mientras los "negros" vivieron separados de la comunidad blanca siendo para ésta un elemento folk, un divertimento o un asunto a tratar con criterios paternos, no constituyeron un problema conflictivo regular. En el momento en que sus líderes políticos y artistas relevantes cambiaron de actitud en la dirección señalada, la "cuestión negra" comenzó a ser un problema en sí mismo y, como veremos a continuación, un catalizador de las dinámicas de rebeldía de los sesenta.

El papel simbólico y religioso de la música en la comunidad negra hizo que el jazz y la música popular negra, de nuevo, fueran-, por emplear la citada expresión de Marcuse-, invocaciones estéticas, metapolíticas, de la revolución musical y política que protagonizó la comunidad negra a principios de los sesenta. En puridad, el jazz y la música popular negra

de los sesenta (soul) se constituyeron en manifestaciones expresivas de la identidad colectiva negra, en tanto en cuanto la alienación individual era entendida como un asunto comunitario- "de raza"- y la indignación, la causa de la protesta hacia la situación.

Desde un punto de vista historicosociológico, los jazzmen fueron el grupo profesional cultural de la comunidad negra,- por la movilidad de su actividad y el impacto de su arte entre los músicos y la gente blanca-, que más padeció la injusticia y el trato indigno en su actividad diaria.

Los testimonios biográficos que he localizado sobre esta cuestión son numerosos tanto en letras de canciones como en declaraciones personales. Quizás la canción más dramática al respecto sea Strange Fruit, tema clásico de B. Holiday. Pero he preferido seleccionar otro documento, un fragmento de una entrevista de Stanley Dance (1974:303) con Lionel Hampton, por su riqueza expresiva y también por proceder de uno de los músicos negros más populares, con cuyos temas (Flyng Home, por ejemplo) bailó la América blanca y negra durante los treinta, cuarenta y cincuenta.

"Cuando empecé con mi banda, a principios de la década de 1940, tocábamos mucho en el Sur porque en esa época los trabajos de una sola noche en esa región eran los más lucrativos para las grandes bandas. Earl Hines tiene razón cuando dice que la gente de las bandas fueron los "primeros paladines de la libertad". La experiencia de los negros en el mundo de la música consistía principalmente en tener muchos problemas, pasar hambre y hasta recibir golpes. Muchas noches, una vez habíamos tocado en lugares como Waco, Texas o Shreveport, Louisiana, teníamos que ir a la Estación de ómnibus si queríamos comer algo después de trabajar. E incluso allí, a veces ya estaba cerrada la "sección negros". Con suerte si íbamos a la cocina, un viejo lavaplatos de manos

sucias nos daba algún emparedado. En el Sur no podíamos entrar en ningún retrete decente. Todo esto era parte del jazz. Uno se preocupaba y sufría, y después eso se reflejaba al tocar desfavorable o favorablemente.

Este documento describe la experiencia racial de uno de los maestros del swing a comienzos de los cuarenta. De un lado, puede observarse el nivel de conciencia con respecto a que los jazzmen abrieron simbólicamente la vía de la libertad para su gente ("paladines de la libertad") y de otro sus condiciones de vida, influyendo ambas en su música. Ese mundo de experiencias diarias afectaba al discurso de los músicos, a sus improvisaciones. En el texto se advierte el sufrimiento que suponía la división negros/blancos en restaurantes y retretes, y en general en los servicios públicos (transporte, escuelas, etc, etc), lo cual fue uno de los elementos de la indignación de la comunidad negra a partir de los sucesos de Montgomery de 1955, y materia de la nueva legislación sobre los derechos civiles ¹³⁴-(Acta de los Derechos Civiles)- que fue aprobada por mayoría casi unánime, a pesar del obstruccionismo del Sur en el Senado, en ambas Cámaras en 1964, nueve años después del comienzo del movimiento de los derechos civiles.

A principios de los sesenta una nueva generación de músicos (Ornette Coleman, Giuseppe Logan, Archie Shepp, Sun Ra, Marion Brown, Roswell Rudd, Cecil Taylor, Steve Lacy, John Coltrane, Paul Bley, Don Cherry, Bill Dixon, Albert Ayler...), beboppers como Max Roach y Charlie Mingus, postboppers como Eric Dolphy, Tommy Flamagan, Sonny Rollins y Jackie Mc Lean, músicos mainstream como Coleman Hawkins, Roy Eldridge y Jo Jones, entre otros, se hacen portavoces del slogan Freedom Now. Los músicos del free, siendo favorables a los derechos civiles, consideran que con la consecución de ellos no finaliza la cuestión del reconocimiento cultural de la contribución negra a la cultura americana ni ello

¹³⁴ El acta de Derechos Civiles (1964), aprobada por mayoría en ambas Cámaras, fue la legislación más amplia aprobada sobre la cuestión racial desde la guerra civil. El Acta supuso la práctica extinción de los restos del sistema de castas americano, desde el punto de vista legal. Los derechos civiles y el trato igualitarios en los acontecimientos electorales y la vida cotidiana quedaban así protegidos.

supondrá una mejora automática de las condiciones de vida y trabajo de la población negra del ghetto. Es precisamente a partir de 1964,- generalización de los disturbios raciales, aprobación del Acta de los Derechos Civiles-, cuando el proceso de identidad colectiva,- cuya expresión simbólica es el free jazz-, tomará un nuevo impulso,- violento-, consecuencia de los nuevos planteamientos nacionalistas que surgen tras el liderazgo de Malcolm X, ya fuera del marco histórico de esta investigación.

Sí las ideas de Luther King y el movimiento de los derechos civiles tuvieron eco en las composiciones de los músicos de jazz libre,- por ejemplo en el tema de Charlie Mingus, Prayer for Passive Resistance (1960)-, la música que expresa el sentimiento del Black Power es registrada antes del nacimiento del movimiento en 1966.

Max Roach uno de los maestros de la percusión contemporánea, baterista de los combos de Charlie Parker- Dizzy Gillespie, graba uno de los discos de referencia- We insist, Freedom now suite- de los nuevos valores "black power", el mismo año (1960) que se publica el disco emblemático del free jazz (Free Jazz, Ornette Coleman, Atlantic). Esta no es una coincidencia casual: evidencia la evolución intelectual y vital de los beboppers y músicos de jazz mainstream (en dicha obra participó Coleman Hawkins) con respecto a la nueva situación de conciencia colectiva (con respecto a los derechos civiles y más allá de ellos,- el nacionalismo negro-,) de la comunidad negra y a su coincidencia con las ideas de las nuevas generaciones de músicos; los músicos mainstream y beboppers conectan a través de sus actores representativos con las reivindicaciones civiles y de "liberación" de su raza y al mismo tiempo con la nueva estética del jazz como música afroamericana improvisada.

Esa grabación de Roach es un documento cualitativo esencial, en lo que se refiere al Black Power, por dos razones: primero porque el disco lo publica Candid; segundo, porque es una evocación política. Candid fue una empresa discográfica cooperativa independiente fundada por Charlie Mingus cuyas producciones constituyen una muestra representativa del jazz de los sesenta; su objetivo fue huir del sistema de producción comercialista WASP, el cual había "vampirizado" desde finales de los veinte la música negra para sus intereses. En Candid

grabaron músicos negros y blancos modernos y contemporáneos comprometidos con el jazz como arte musical afroamericano y con el espíritu de ese tiempo (zeitgeist).

Entre los hardboppers sobre todo,- como Comolli y Carles han demostrado (1973:261)-, Africa fue uno de los temas centrales de sus composiciones en el decenio de los cincuenta. Como artistas de ese período, los hardboppers se sentían americanos y a la vez asumían sus raíces culturales y musicales. Roach, bebopper primero, hardbopper y free jazzmen después relaciona en sus temas la referencia a Africa (superposición de complejas estructuras rítmicas de base percusiva, gritos vocales de Abbey Lincoln, la cantante; el texto está basado en la enumeración de las tribus africanas) con el slogan de "libertad ahora", una de las consignas de la protesta negra de los sesenta. Africa, para los hardboppers y para los freejazzmen, fue más que la Tierra Prometida a la que había que retornar (el discurso hardbopper estaba muy alejado el garveyismo),- o evocar de modo nostálgico-, el espacio al que había que referir el retorno cultural de los músicos afroamericanos. Fueron los freejazzmen quienes prosiguieron ese proceso de identificación cultural con Africa, investigando las formas musicales autóctonas en el terreno e incorporándolas a su background, reforzando de ese modo el origen de la identidad colectiva afroamericana desde un plano simbólico y político, en un momento de constitución de naciones negras independientes en el continente- madre del jazz.

Sobre la necesidad de un poder negro económico y cultural asentado en la música escribió Max Roach (1972:6):

"En todos los aspectos, cultural, política y socialmente, debemos de re-definir, nosotros mismos, nuestras vidas en nuestros propios términos. Si continúa este proceso, podremos comprobar verdaderamente quienes somos, y que poder tenemos. El poder está ahí. La música es una industria de 20 billones de dólares al año y esto ha sido montado y sostenido gracias a los talentos del pueblo negro. Debemos de analizar este hecho como una prueba del poder y la capacidad que

posee el pueblo negro. Y debemos de trasladar esta nueva visión a una administración más práctica y eficiente, para controlar nuestras vidas y para liberar a la creatividad negra de su básica ingenuidad, lo cual nos ha de facilitar una supervivencia alejada de nuestra dependencia al establishment".

Roach, uno de los músicos-intelectuales (en el sentido de ejercer influencia en la comunidad negra a través de sus escritos y música, y también en el sentido de penetrar analíticamente en el mundo de las relaciones sociales y políticas de la comunidad negra con relación al resto de la sociedad americana), habla como portavoz de las nuevas actitudes políticas que nacen en los sesenta. Más allá del discurso del Comeback to Africa de Malcolm X- utopía que abandonará en sus últimos discursos preconizando el nacionalismo negro dentro de los Estados Unidos- y de los movimientos posteriores influidos por él (Black Power, Black Panthers), y del movimiento de los derechos civiles de Luther King antes, Roach,- idea que comparte con otros músicos reflexivos como Cecil Taylor y Ornette Coleman-, defiende la idea de un poder empresarial musical negro,- el sello Candid fue una efímera demostración de este planteamiento-, que les permitiera (Roach asume continuamente la primera persona del plural) vivir sin depender del poder que ha explotado a los talentos negros en su provecho. Para lograr tal fin, ellos ("nosotros") han de desprenderse de su ingenuidad y desdén tradicionales hacía el ámbito del management, liberándose, mediante iniciativas autónomas propias, de la autoimposición de actitudes serviles anacrónicas.

El planteamiento cultural panafricanista y la defensa del poder negro del citado disco de Max Roach anticipa el nacionalismo cultural negro americano y el poder negro (Black Power) como nuevos referentes de la identidad colectiva de esta comunidad a partir de los sesenta y de modo más específico a partir de 1964, de la cual el freejazz fue su manifestación simbólica más radical y ése disco una de las obras más carismáticas de ese estilo por su contenido y por la combinación intergeneracional de músicos participantes (Coleman Hawkins, Max Roach,

Booker Little, Abbey Lincoln....).

El "black man" americano de comienzos de los sesenta era el prototipo representativo de la sensibilidad política y cultural afroamericana.

Ser un "black man" era un sentimiento a asumir con dignidad y orgullo. Alienación en la comunidad negra de los sesenta equivalía a no poder ser un afroamericano en igualdad de condiciones que el resto de los ciudadanos y personas norteamericanos que querían superar esa patología de la sociedad de masas. Alienación era disolverse como "negros" individualistas entre el anonimato de la masa. Alienación era no poder ser uno mismo por ser negro. Eso era una deficiencia del americanismo y no un accidente natural. El freejazz fue el estilo que vehiculó la indignación colectiva negra hacia el hecho de no poder ser negro, miembro de una comunidad, receptor de una tradición cultural, y americano. Un discurso violento,- que incorporó elementos de la música contemporánea europea y americana y de las músicas étnicas africanas-, y lírico a la vez,- abierto a las diferentes culturas (India, Zen, la cultura indígena americana)-, como la obra de J. Coltrane, Sun Ra, o Albert Ayler evidencia, basado en el blues y en las brass-bands que descendían por Canal Street (Nueva Orleans) los días de fiesta, abstracto y autoexpresivo, caracterizó la estética del free jazz como estilo contextualizado y contextualizador del orgullo del black man, de la nueva identidad colectiva que emerge en la comunidad negra a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta.

En la música popular negra (soul, funk), el sentimiento de dignidad expresaba, a otro nivel (el de las canciones), las nuevas pautas sociales y políticas de la comunidad negra. Pocas declaraciones he hallado tan precisas como esta de James Brown (Hirshey, 1984:265) sobre lo que el black man americano quería ser:

"Un hombre con piel de color (colored) es un espantoso muerto afroamericano. Un negro (negro) es alguien que lo hace en el sistema y quiere ser blanco. Un negro (nigger) es alto y alborotador. Nadie hay como un nigger. Un hombre negro (a black man) tiene orgullo. Quiere construir, quiere

que su raza signifique algo. Quiere tener una cultura y unas formas artísticas propias. Y no está prejuiciado. Yo soy un hombre negro americano. Ahora vete e imprímelo".

Brown, emplea diferentes acepciones de "negro" (colored, negro, nigger), todas ellas despreciativas en el vocabulario común, en oposición a la expresión de orgullo en los sesenta: Black man.

Esta expresión designaba,- con independencia del retorno físico a Africa, del retorno cultural al continente del Origen, de la participación de negros y blancos en Estados Unidos, y del movimiento por los Derechos Civiles,(las cuatro opciones políticas que movilizaron a la población negra desde 1955 hasta ¿hoy?)-, la actitud del negroamericano moderno que inicia el bebopper, el black hipmen: construir una comunidad integrada, pero orgullosa de sus raíces y memoria colectiva, de su inconsciente cultural,- la cuál había que legitimar e investigar desde el mundo académico del país y rentabilizar mediante la organización de un poder negro, político, económico y cultural (Black Power). Brown habla desde una perspectiva de hombre negro americano liberado del complejo de negritud (la dependencia servil como consecuencia de la esclavitud y la segregación) y el resentimiento que el sentimiento racial ha implicado históricamente en los modos de relación del negro americano. Esta nueva visión prolonga el discurso de los beboppers. Difiere con respecto a él en que no es irónica e individualista, incluso bohemia, sino solidaria, orgullosa y política- pretende la emancipación-. Uno de los éxitos populares de James Brown "Say it loud, I'm black and I'm Proud" es fiel expresión de este nuevo feeling cotidiano que formalizan y comunican desde la tribuna los músicos de free jazz y los/las cantantes de soul: un rasgo les vinculará, el grito, el chillido, expresión de la insatisfacción y la indignación de una comunidad que quiere ser- y protesta para conseguirlo- americana y que, ante las dificultades sociohistóricas y psicopolíticas que limitan esa posibilidad experimentó otras estrategias de acción política y sociocultural (violentas, nacionalistas) cuyo hito publicitario más celebrado fue la actitud de algunos atletas negros en la Olimpiada de México(1968) levantando el puño al recibir sus medallas.

Pero las opciones nacionalistas radicales acontecen fuera del marco histórico de esta investigación, formando parte del lustro violento (1965-1970) de los sesenta (asesinatos de Malcolm X y Luther King, Vietnam, radicalización estudiantil, 1968, sexo, drogas y rock and roll, Black Power, Black Panthers), período que tuvo en el asesinato de J.F. Kennedy su preludio.

Treinta años después de 1964,- del año de la fractura cultural y política en Estados Unidos-, puede aseverarse que si Luther King representa la opción de resistencia pacífica, Malcolm X encarnó la opción violenta para conseguir la "libertad ahora".

Los dos fenómenos más cualitativos que suceden en la comunidad negra durante el período investigado es la configuración de una élite cultural y de una estructura de liderazgo político. A los nombres míticos de B. T. Whashington, W. E. B. Du Bois ¹³⁵ y Marcus Garvey, entre 1940 y 1964 hay que añadir los de Luther King, Malcolm X, Stokely Carmichael, Charles Hamilton, Eldridge Cleaver, H. Rap Brown, Huey Newton, Bobby Seale y Angela Davis. La cuestión de la configuración de una élite cultural (pintores, escritores, músicos, directores de teatro, profesores de Universidad; este aspecto es prolongado a nivel de observación y análisis documental en el como de modo parcial, hasta el momento, he tratado de evidenciar, cap. 15), fue coetánea a la constitución de un sólido núcleo de liderazgo. Los dos discursos expresivos del "como orientar el problema negro en la América blanca" están personificados: el de Luther King y el de Malcolm X.

El planteamiento de Luther King era integracionista, pacífico y americanista. El epicentro de la opción King (la resistencia pasiva) era sencillo y directo: una nación democrática de primer orden no podía tener ciudadanos de segunda clase. Tal contrasentido desprestigiaba el proyecto americano. La crisis negra que aparece a comienzos de los sesenta era para Luther

¹³⁵ W. E. B. Du Bois, dirigente negro norteamericano y sociólogo (1868-1963) fue el portavoz más significativo de los derechos de la comunidad negra entre 1915 y 1934. Padre intelectual del panafricanismo, realizó en 1899 *The Philadelphia Negro*, una investigación puerta a puerta sobre las ocupaciones, valores, influencia política, relaciones sociales y vida familiar de los 45.000 negros del séptimo distrito de Filadelfia.

King una crisis de la cual dependía el futuro americano. El movimiento por los derechos civiles era pragmático. Pretendía lograr una legislación inmediata que pusiera fin a la segregación política y a la segregación social cotidiana. Ese objetivo fue logrado tras la Marcha sobre Washington del 23 de agosto de 1963, corolario de las 1.400 manifestaciones que tuvieron lugar durante aquél verano histórico para el movimiento de los derechos civiles. Un fragmento del Discurso -por excelencia- de Luther King de ese día manifiesta el sentido y objetivos del movimiento:

"Yo albergo el sueño de que un día toda la nación se pondrá en pie y vivirá el verdadero significado de su credo. Sostenemos que esas verdades son evidentes por sí mismas, que todos los hombres son creados iguales.....Yo albergo el sueño de que, un día, en las rojas montañas de Georgia, los hijos de los antiguos esclavos y los hijos de los antiguos dueños de los esclavos podrán sentarse juntos a la mesa de la hermandad. Yo albergo el sueño de que, un día, incluso el Estado de Missisipi, un estado abrasado de injusticia, abrasado por el calor de la opresión, se transformará en un oasis de libertad y de justicia....."

Aquél simbólico día (se cumplía el centenario de la Proclamación de la Emancipación lograda por Lincoln), la multitud interracial e interclasista que recibió el mensaje se manifestó a favor de la materialización del sueño americano de King. Múltiples jazzman incorporaron a su música el contenido espiritual, pacífico, del sueño de King. Prayer for passive resistance de Charles Mingus (Limelight, 1965) es la obra de referencia sobre la postura pacífica y espiritual (la idea de la igualdad humana era la expresión de convicciones puras, interiores) del discurso de King y el movimiento por los derechos civiles.

Para Malcolm X, aquella manifestación,- el gran día ¹³⁶-, fue un "*espectáculo circense*" como relata en su autobiografía (Malcolm X, 1992:291), donde todo estaba calculado y nada librado a la improvisación. Para Malcolm aquella "farsa" calmó a las masas negras durante algún tiempo (hasta el estallido de los disturbios del verano de 1964). El "gran día" mezcló a blancos y negros. Malcolm ridiculizó en su autobiografía (1992:291) aquella "falsa integración" en la cual coexistían los revolucionarios negros y sus opresores.

Para este líder nacionalista, América era una pesadilla y no un sueño. La integración era "*un invento de los progresistas del Norte*" (1992:283), una cortina de humo para frenar y disolver la energía radical de las masas negras.

Malcolm no se sentía americano ni pacifista. Abogaba por una violencia resistente e inteligente ya que América oprimía a la comunidad americana y a la vez se adueñaba de sus logros musicales y deportivos. Malcolm defendió la migración masiva a África, la construcción de un estado negro, el internacionalismo revolucionario negro...ideas que luego influyeron en los Black Panthers y el Black Power. De todos modos, no hay un pensamiento político consistente en Malcolm. Sus meditaciones son un conjunto de fragmentos dispersos procedentes de la tradición política y religiosa negra (W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Black Muslims), del discurso revolucionario marxista (Trotsky) y de liberación nacional (Franz Fanon). Su propia historia personal refleja la progresión de la identidad del negro moderno hip de los cuarenta y cincuenta. Malcolm describe en su autobiografía su pasión por el jazz y el blues, su comportamiento desviado y bohemio, su pasión por las drogas, el sexo y el alcohol, hasta que en la cárcel (Malcolm,1992:166)- "*hundido en la sociedad del hombre blanco*

¹³⁶ El gran día es una de las expresiones de la comunidad negra más características. El gran día es el día de la liberación, de la emancipación del pueblo negro, uno de los referentes de los músicos free de los líderes violentos, y de la intelectualidad radical negra-. Decía el novelista negro Chester Himes (Carles/Comolli, 1973:259) que "el único medio para el negro de que lo acepten como un igual, es que mate blancos; así la situación llegará hasta un punto tal, que la gente se sentirá enferma, incómoda y comprenderá por fin que debe hacer algo". En palabras de Archie Shepp (Carles/Comolli, 1973:259), la noción de liberación y emancipación negra aunque convergente con la de los angry young men (jóvenes airados), superaba el sentido que esta tuvo en la intelectualidad blanca ya que el sentimiento concreto que experimentaba este segmento de la comunidad negra a mediados de los sesenta era "rabia". Uno de los documentos cualitativos sobre la visión rabiosa por un creador de color de la América contemporánea es el disco *On this night* (Impulse, N. Y., 1965) de Archie Shepp. *If that great day would come* es uno de los fragmentos de ésta obra.

descubrí a Alá y la religión islámica"-.

Este proceso de iniciación religiosa le facilita la comprensión del rol del negro afroamericano en la sociedad de masas...blanca, WASP. En un fragmento de su autobiografía (1992:283) define el sentimiento radical que influirá en la comunidad negra a partir de los disturbios raciales del verano de 1964 y de su asesinato en 1965:

"¡Derechos humanos!. ¡Dignidad humana!. A eso aspiran las masas negras. Ese es el verdadero problema. Las masas negras no quieren que se las rechace como si se tratara de leprosos. No quieren permanecer encerradas como las bestias en tugurios y en ghettos. Quieren respirar aire libre, andar con la cabeza alta como hombres y mujeres de una sociedad realmente libre".

Dignidad es la palabra clave de los movimientos de protesta negros (es la coincidencia con Luther King). Este es un fragmento corroborativo de la tesis de R. Turner que seguimos (aplicada a los movimientos negros pacíficos y violentos), que he enunciado con anterioridad. La alienación para la comunidad negra era una cuestión de identidad individual y colectiva, intersubjetiva. Con independencia de si los "negros" eran americanos, o afroamericanos o africanos,- las distintas opciones nacionales existentes-, la comunidad negra reclamaba justicia y dignidad ante el racismo y el sistema de castas, especialmente agresivo y rígido en el Sur. Malcolm, semper Malcolm, el poema musicado de Archie Shepp (Fire Music, Impulse, 1965) es la composición jazzística representativa del impacto del líder radical negro en los círculos de artistas negros.

Los grupos de músicos de finales de los cincuenta y principios de los sesenta vinculados al free jazz o la New Thing establecieron una relación de sintonía con las demandas radicales negras emergentes actuando como portadores de la nueva conciencia a través de un nuevo estilo que transmitía tanto espiritualidad como ira; eran las manifestaciones de los dos discursos.

Con todo, entre 1942 y 1964 se produce una evolución en las relaciones raciales espectacular

como ha escrito Arnold Rose (1979:223-224). La caída del sistema de castas y del racismo como ideología totalizadora,- permaneciendo este como representación total de una minoría agresiva e influyente pero aislada socialmente-, son para Rose hechos constatados.

Durante ese período fueron definidos los marcos de referencia, los grupos y los líderes que crearon, a través de la acción colectiva de la comunidad negra, un nuevo escenario de futuro en el cual la comunidad afroamericana consolidó su presencia en la política, las artes, la economía y la vida cotidiana del país, aunque aún persista la discriminación laboral, la amenaza y el insulto. Este hecho ha sido subrayado por Richard Flacks (1988:9-11) al indicar que la presencia negra en la vida norteamericana actual es un efecto de los sesenta. Para Flacks, la presencia negra en la cultura de masas y en la alta cultura es hoy un hecho al igual que los avances políticos (a mediados de los ochenta Nueva York, Los Angeles, Chicago, Detroit, Wasinghton D.C. y otras grandes ciudades tenían alcaldes negros); de forma especial, los avances relativos al poder de la fuerza electoral de la población negra es un logro del movimiento de los derechos civiles.

Pero sobre todo, los jóvenes beboppers, los hardboppers y los freejazzman y el resto de artistas e intelectuales negros introdujeron unas nuevas formas de relación, un lenguaje, unas actitudes y unas razones que rebasaron el marco racial para constituirse en referentes de las nuevas generaciones blancas. La cuestión negra, en el plano político y sociocultural se convirtió en un elemento de referencia para la América de comienzos de los sesenta. El slang, la moda, la música y la actitud desviada o militante del jazzmen de los cuarenta, cincuenta y sesenta penetraron en la comunidad blanca, anticipando el cambio de tendencia que se manifiesta masivamente a nivel político y cultural en los primeros años de los sesenta. Estas nuevas pautas discursivas y experienciales suponían respuestas cotidianas de desafío y supervivencia a la vez contra el Moloch de la sociedad de masas: la alienación. La identidad en la sociedad secularizada y de la abundancia se convirtió así en un fenómeno imprevisto por los economistas e ingenieros- sociales que diseñaron el nuevo modelo de posguerra. El mundo vital y espontáneo de los negros,- la injusticia e indignidad de su situación en la América

democrática-, sedujo progresivamente a los americanos blancos, de manera especial a la nueva fuerza, la juventud, convirtiéndose en un marco de referencia de su identidad. Pasó a ser así la cultura negra y la cuestión negra el elemento que coordinó los diversos problemas que ocasionaron la redefinición de América como proyecto político y cultural nacional multiétnico.

I. L. Horowitz (1980:189) ha interpretado este hecho social estimando que para la juventud actual *"los tipos heroicos ya no son proletarios ni productores. Son jóvenes, viriles, salvajes, indignados, afines a la imagen popular de los negros.....los modelos de la reorganización basados en las clases han cedido su lugar a los modelos raciales étnicos. Los jóvenes radicales se sienten motivados por revivir estos valores y en efecto han vinculado la cultura de la pobreza a la rebelión generacional. Además el estilo libre de las culturas de la pobreza como las de los negros y los puertorriqueños, ejerce un atractivo natural para los jóvenes que buscan un estilo sin complicaciones"*.

Los héroes negros, los músicos de jazz y música popular negra sobre todo, su marginalidad, pobreza y segregación, las movilizaciones que comienzan en 1955, el sentimiento y autenticidad del jazz y el soul, la privación de derechos, en general las condiciones indignas de vida de la comunidad negra, fueron para los jóvenes radicales y rebeldes blancos referencias y valores a imitar en contraposición al mundo del éxito, el dinero, la familia y el consumo propios del mundo square; para amplios sectores de la juventud a principios de los sesenta esos términos lejos de ser efectos de la libertad y el progreso equivalían a alienación, creaban un gap (corte) entre lo que el individuo quería ser y lo que el individuo debía de ser. De manera paulatina, la juventud americana universitaria y los nuevos círculos artísticos e intelectuales de los cincuenta adoptaron y adaptaron esos valores y referencias en la medida que eran guías de afirmación de su identidad.

La cultura del desafío a la sociedad afluyente y al modelo político liberal que la promovió fue una consecuencia del cambio de valores que de modo continuo experimentó la vanguardia cultural negra y blanca, la juventud blanca americana universitaria y la población negra de los suburbios de las grandes ciudades.

La mayoría de los valores de esa cultura desafiante, adversaria, basada en la experiencia y

el poder del "yo" que buscaba la liberación personal inmediata, que atrajo a bohemios, radicales políticos e inconformistas en general, lo encarnaban los músicos de jazz: eran auténticos y marginales, drogodependientes y viriles, radicales e intelectuales politizados (la mayoría de los freejazzmen), orgullosos y desafiantes (su música es enérgica, "difícil", personal, minoritaria dada las exigencias instrumentales y corporales que comporta el arte de la improvisación). Pero a su vez, los jazzmen,- héroes constructores de la nueva corriente radical bohemia-, extraían sus temas, sus canciones, sus standards de las cosas que estaban pasando alrededor, captando de ellas los aspectos significativos que sólo pueden ser registrados por aquellos actores que experimentan e intercambian esas situaciones durante su convivencia cotidiana. De ahí que la mayoría de los beboppers, y los músicos del período swing, siguieran la tendencia de Freedom now para su raza con independencia de la posición política individual y de su mayor o menor compromiso con los radicales principios estéticos y éticos del free.

El jazz y los jazzmen fueron héroes portadores de la identidad y conciencia colectiva negra durante los cuarenta, cincuenta y sesenta porque los principios musicales que fundaron,- a partir de sus relaciones habituales y a través de su experiencia y acción individual aislada,- se correspondían con una actitud artística basada en unos valores estéticos y morales que H. S. Becker definió en su paradigmática investigación y en unos principios de compromiso y desafío relacionados con la segregación de la comunidad afroamericana.

XIII.VI. DOCUMENTOS PERSONALES

Los documentos personales elegidos al igual que en los capítulos dedicados a la pintura, al cine y a los grupos interartísticos y sus analogías y correspondencias,- entre los cuáles he distribuido estilos literarios, autores y fragmentos de novelas y poemas pertinentes-, tienen como finalidad completar y corroborar las argumentaciones precedentes derivadas del empleo

de las diversas fuentes primarias y secundarias.

El sentido autónomo de este epígrafe, me sirve para adquirir un mayor nivel de saturación documental del razonamiento que definiendo, nivel empírico que ha de lograrse eligiendo las unidades de contenido discursivo pertinentes extraídas de las declaraciones personales de los actores, relativas a las hipótesis y supuestos previos, cuyo análisis me permitirá su contrastación y la construcción de las generalizaciones teóricas adecuadas.

Con respecto a las relaciones del jazz con la música popular,- con la música distribuida y escuchada, y aceptada de forma masiva mediante la producción de una canción (o ritmo), pegadiza y especular (de las cosas que preocupan a la gente)-, con la música que se populariza merced al poder carismático y comunicativo de su ejecutor o vehiculador,- o con aquella música que alcanza la condición de clásica (en el sentido de irrepetible y permanente) y popular de modo simultáneo-, empleo cuatro declaraciones significativas de Louis Armstrong, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, y Miles Davis.

Louis Armstrong personifica la dimensión popular del jazzmen. Es uno de los creadores históricos de esta forma artística identificada con contextos situacionales "undergrounds"; es una de las estrellas consagradas de la música popular del S. XX (empleo el término de consagración en el sentido establecido por Bourdieu (1969:169): el éxito es competencia por la consagración; monopolio de la legitimidad cultural.

En 1949 su éxito "Blueberry Hill" llegó al número 24 de los charts ¹³⁷ de Billboard. En 1952 los lectores de Down Beat le votaron "figura musical más importante de todos los tiempos" (en ese "poll" Duke Ellington fue votado en segundo lugar). Armstrong compaginó el jazz como forma artística y la música pop desde Blueberry Hill hasta el final de su carrera y su vida en 1971.

La explicación de esta doble ocupación esta contenida en una de sus declaraciones al escritor

¹³⁷ Listas de discos más vendidos. En jazz, la palabra chart también significa arreglo escrito para cualquier grupo de intérpretes. Un arreglo no escrito, convenido verbalmente o convertido en usual por la costumbre, es un head arragement. Empleo chart aquí en la primera acepción.

David Halberstam (Lincoln Collier, 1984:325).

"Las giras no son tan malas.... Las hago porque amo la música. Puedo hacerlo en Nueva York sin problema. Pero para mí no es una dificultad viajar y acudir allí donde esta la audiencia- en las ciudades.....y esto es lo que yo quiero, la audiencia. Quiero escuchar el aplauso....soy un músico y todavía quiero soplar".

Las giras,- la combinación de viajes por la carretera y actuaciones en los puntos contratados-, son una de las regularidades de la vida profesional de los músicos y uno de los mecanismos de interacción fundamentales desde el punto de vista de la convivencia y la intercambiabilidad de puntos de vista. La propia expresión "On the road" de los jazzmen será uno de los mitos de la cultura juvenil de los sesenta, a partir sobre todo de la popularización de la novela del mismo título de Jack Kerouac. La carretera- recuérdese al respecto el hit popular Route 66 grabado (1956) por Nat King Cole- es un término asociado a los músicos de jazz desde los años veinte. Las giras facilitaban a los músicos encuentros y representaciones de tribuna continuas con el público. El establecimiento de sintonías mutuas entre los músicos y el público se materializan con las giras y conciertos en vivo, siendo el disco un refuerzo de la imagen y la obra del músico y un objeto sustitutivo de la relación de comunicación corporal y anímica que se produce entre el ejecutor y el oyente en un espacio/tiempo dado en un escenario.

La búsqueda de la audiencia por parte del músico no puede ser justificada desde planteamientos reduccionistas de carácter material (supervivencia) o utópico (la mítica del "viaje" como experiencia liberadora, desarraigada), aunque estos factores sean elementos reales de la movilidad de los músicos.

Lo esencial es el aplauso, soplar, el contacto, el encuentro, la escena. Los músicos modernos aprenden, interactúan y adquieren experiencia profesional en las giras, a través del contacto entre los músicos y entre éstos y el público. Forma parte de las rutinas de los músicos de jazz

el estar en movimiento permanente, dando a conocer su estilo y proyecto artístico. Para el jazzmen el contacto con el público, empero, no es una relación convencional. El jazz no es música ambiental. Es música basada en el discurso, en el "decir". Hay múltiples términos que emplean los jazzmen para "decir". Una de ellas, en lo que se refiere a los instrumentistas de boca, es blow (soplar). Blow, Blow, significa "Dí" (algo a tu manera). Es un término que utilizan los músicos para lanzar al improvisador cuando este acapara el centro focal del discurso del grupo. De ello depende el aplauso, el asentimiento y reconocimiento del público,- la concrección de la mutua sintonía entre el músico y el oyente-, y el resto de los ejecutantes ya que la acción individual satisfactoria cualifica y estimula las acciones de los otros músicos (por ello es el jazz una forma artística interactiva, cuyo fundamento es la comunicación entre ejecutantes solistas).

Armstrong practicó estas reglas y patrones como músico de jazz y orientó su "soplo-voz" hacia la consecución del éxito popular mediante canciones (La vie en rose, C'est si bon, I get ideas, I'm walk alone, Hello Dolly, What a wonderful world) que suponían una transgresión de los códigos jazzísticos- al quedar suprimida la improvisación- y una aceptación de los supuestos de la música comercial, espacio industrial discográfico regido por el principio de la eficiencia calculada del producto en el mercado. Armstrong manifiesta esa doble cualidad del artista creativo que, - no encontrando en la forma artística que controla el reconocimiento masivo-, emplea sus recursos y experiencia para adquirirle a través del más fácil mundo de la música comercial. Esta actitud de Armstrong de "soplar y buscar la audiencia", sin discriminar o seleccionar mundos expresivos y mercados, es tendencial entre los músicos de jazz (Nat "King" Cole y Miles Davis son casos similares) y explica las complejas conexiones existentes entre el jazz y la música popular, entre esa forma artística popular no-pop y la música cotidiana que se escuchaba en las grandes ciudades entre 1940 y 1964.

Otra dimensión de esas complejas relaciones entre el jazz como música influyente en la vida cotidiana americana hay que hallarla tras la identificación de aquellos músicos de jazz que sin acceder al mundo de la música comercial,- esto es practicando su arte de forma exclusiva-,

han conseguido un prestigio y reconocimiento en las instituciones y públicos de la Alta Cultura y de la cultura popular americana. Este es el caso de Ella Fitzgerald, Sara Vaughn, Benny Goodman, Count Basie....y sobre todo Duke Ellington.

Duke Ellington representa el prestigio, el reconocimiento cultural de esta forma artística por la élite del poder y la gente común. Su música alterna la dimensión popular y no-popular. Compositor de melodías populares (Satin doll, In a sentimental mood, Mood indigo, Sophisticated lady) y complejas "suites" (Such Sweet Thunder, And His Mother Called Him Bill, Far east suite...), creó, o-cofirmó 957 composiciones entre 1923 y 1973. Pianista, decía a menudo que su instrumento era la orquesta. Desde su consagración en el Cotton Club de Harlem en 1927, escenario territorial del primer movimiento cultural negro del siglo y de la primera moda de lo negro entre la comunidad WASP ¹³⁸, hasta su muerte en 1974,- hecho que originó una primera plana de Time el 25 de mayo de ese año ("Duke Ellington, Maestro de la música, el compositor más importante de Norteamérica, muere a los 75 años") y una editorial ("con Duke Ellington, el jazz alcanzó la estatura y la dignidad que le corresponden") del New York Times, así como una declaración institucional del Presidente Nixon sobre Ellington en los mismos términos que lo hizo el Times, según ha observado Lincoln Collier (1990:385-386)-, Ellington y sus orquestas de maestros-solistas actuaron en clubs de las áreas toleradas de entretenimiento ilegal de las distintas ciudades americanas, en las salas de concierto de prestigio del país y en la Casa Blanca, lugar donde, a invitación del Presidente Nixon celebró su 70 aniversario (29 de Abril 1969), imponiéndosele al Duque la Medalla de la Libertad. Esa noche, y tras el brindis, Ellington respondió según ha relatado Stanley Dance (1973:346), al Presidente que

*"no hay ningún otro lugar donde preferiría estar esta noche,
a excepción de los brazos de mi madre".*

Esta declaración es especialmente significativa ya que para James Edward Ellington y para

¹³⁸ Me refiero al Renacimiento de Harlem. Reseño este movimiento cultural en el capítulo 15.

la muestra de músicos de jazz, que luego interpretaron composiciones clásicas del Duque, este hecho constituía una declaración política de reconocimiento del jazz como forma artística americana coincidiendo con una fase de radicalización de la protesta negra, tras el asesinato de Luther King en 1968, líder cuyo discurso americanista asumía Ellington.

Ellington y su orquesta recorrieron el mundo, actuando en santuarios y festivales esenciales dando a conocer así los Conciertos Sacros, sus suites, canciones y composiciones fundamentales. Este hecho ocasionaba la presencia en dichos escenarios de las autoridades políticas y culturales de los países que visitaba. Destacaríamos al respecto la solicitud del Marques de Harewood, primo de la reina, para que interviniera en el Festival de Leed's (1958), con la observación añadida de que tras el concierto se produciría un encuentro entre la Reina Isabel II y el Duque, relación cara a cara que se produjo y que originó, según las revelaciones de su hijo Mercer Ellington (1992:110-114), la composición de la Queen's Suite. Esta circunstancia se produjo tras el éxito de la Orquesta en el Shakesperean Theater en Straford, Ontario, una de las instituciones culturales básicas de trasmisión de prestigio y legitimación cultural en la comunidad angloamericana, con la suite shakespeariana Such Sweet Thunder ¹³⁹. Pero el alto prestigio de Ellington entre la élite del poder no fue menor entre la comunidad de músicos de jazz, dadas sus contribuciones creativas tanto a nivel instrumental cuanto orquestal y su actitud de músico puente entre los músicos clásicos de jazz (o mainstream), y los músicos modernos y de vanguardia (trabajó con Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan, Max Roach, Charlie Mingus, J. Coltrane), grabando también con Frank Sinatra y Mahalía Jackson históricas sesiones (1967 y 1958) y componiendo bandas sonoras de obras maestras cinematográficas y musicales como Anatomía de un asesinato (1959) de Otto Preminger. De igual modo recreó piezas clásicas al modo jazzístico como las Suites de Peer Gynt de E. Grieg y The Nutcracker Suite de P. I. Tchaikovsky.

Estos datos biográficos indican la magnitud del proyecto musical de Ellington. Desde la

¹³⁹ La grabación de la suite fue registrada por CBS en 1957.

perspectiva de esta investigación interesa probar cuáles son las causas de esa doble condición popular y no-popular del jazz y cual, o cuales, es (son) la (s) razón (es) del éxito de Ellington entre los círculos de la Alta Cultura, la élite del poder y la cultura de masas y la gente. En su autobiografía (Ellington, 1973:413-414), él mismo responde a ambas cuestiones.

Con respecto a la primera cuestión Ellington dice que

"el jazz ha llegado a ser popular en un sentido y no-popular en otro".

Para él, alguna gente oye jazz porque alguien les dijo lo que ellos debieran de hacer. Otros tienen razones más válidas: bailar, para dar una opinión chocante y ostentosa en un party anticuado, porque es una forma artística, porque creen (los hipsters) que cada cosa en sus vidas debe de tener swing y ven en el jazz una fuerza de avance social, porque disfrutan de la participación, porque tienen cortesía profesional, porque se emocionan cuando escuchan una ejecución extraordinaria, por la imagen corriente que dan los músicos de jazz....

Ellington, ofrece estas razones explicativas de los diversos mecanismos intervinientes en el carácter popular/no-popular del jazz. Esta combinación de factores explica los diferentes niveles de percepción y recepción pública de esta forma sofisticada de la música popular americana. El jazz impregna la vida cotidiana americana, siendo su poliformismo y diversidad funcional, características que significan su condición de música clásica americana legítima y de música marginal, desde sus inicios. De ahí deriva la expresión simbólica en esta música de "in and out" que se emplea para definir la relación dinámica existente entre integración, segregación y automarginación, es decir aquella combinación de procesos simultáneos relativos al reconocimiento del jazz, a su subestimación por razones (raciales) exteriores al arte de la música, y a la conducta desviada, de automarginación de múltiples grupos de jazzmen de los diferentes períodos históricos.

La segunda cuestión es más esencial para el objeto de esta tesis y en ello estriba la razón explicativa del prestigio de un jazzmen, con independencia del éxito popular de su fórmula (es frecuente en las artes que por variadas razones relacionadas con el gusto imperante del público, la innovación de la propuesta y su divulgación comercial y la accesibilidad del

lenguaje empleado se dé un éxito diferido, es decir, un reconocimiento posterior al momento de realización de la creación y a la propia vida, en múltiples ocasiones, del creador), en un momento dado entre los músicos, los críticos y los aficionados.

Dice Ellington:

"Cuando escoges a un músico de jazz de un período, si pasa por ser uno de los muchos artistas únicos, puedes estar seguro que él siempre refleja lo que está pasando en su tiempo. What's happening es el nombre del juego".

Este fue el juego que practicó Duke Ellington a lo largo del medio siglo de actividad continua que desarrolló. El "juego" consiste en que el músico de jazz, además de crear un estilo personal (una sonoridad y discurso personales reconocibles), es un participante de las sensaciones y sentimientos comunes de un momento o período, situaciones que experimenta y que integra en su universo musical como componente comunicativo que transfiere al oyente, estableciéndose así el feeling entre él y el público, la relación de mutua sintonía. Para ello el jazzmen compone temas específicos, consecuencia de sus experiencias individuales y compartidas, las cuales crean la propia acción de la pieza,- y la melodía e improvisaciones de la misma-, ; enmarcadas por una tradición cultural, el jazzman elige de entre el patrimonio de composiciones de dominio público, blues y temas tradicionales anónimos, blues de maestros clásicos, standars y canciones populares, aquellas piezas que reflejan lo que está pasando y de lo cuál el propio músico participa, dotando a su música del sentido relacional pertinente y transmitiendo al público sus definiciones y visiones sobre lo que está pasando. Duke Ellington es el maestro de esta posición inherente a la práctica profesional del jazz. Imitado por la mayoría de los músicos, el Duque creó uno de los fundamentos de la estética de este arte, cuya expresión formal, musical y social, en nuestro período histórico, ha de hallarse en las diferentes actitudes grupales en los cuarenta, cincuenta y parte de los sesenta con respecto a las diferentes situaciones relativas a la acción y a la identidad colectiva de la comunidad negra que he analizado con antelación y a los diferentes temas y pretextos

estilísticos que estructuraron el discurso musical de los jazzmen durante esas décadas. El What's Happening es el nombre del juego que configura la asociación de los jazzmen y su relación groovy ¹⁴⁰ con el oyente, un requerimiento esencial para que pueda producirse fuera del escenario la situación de reconocimiento y (re)producción de prestigio que se escenifica en la tribuna.

Otra dimensión del jazz como música popular, cotidiana, y no-popular es aquella condición carismática del músico- el músico como showman- que, con independencia de los contenidos de su música, hacen de él un ídolo. Los casos de Cab Calloway, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Billy Eckstine, Fats Waller o Dizzy Gillespie son ejemplos de esto.

Dizzy Gillespie es el arquetipo del bopper. La biografía de Dizzy es paradigmática del jazzmen showman. Creador, junto a Charlie Parker, Thelonius Monk y Kenny Clarke, del be-bop, pionero de las nuevas pautas modernas de los jóvenes negros de las grandes ciudades, prototipo del hipster urbano, a él se debe la popularización de la nueva música así como el cruce entre el jazz y la música afrocubana.

Doctor «honoris causa» por la Universidad de Rutgers, seguidor de la fe religiosa Baha'u'llah, contratado por el Departamento de Estado (1956) en los programas de divulgación mundial de la cultura americana, candidato a la Presidencia de los Estados Unidos en 1964- prometió un gobierno compuesto por Max Roach como Ministro de Defensa, Charles Mingus como Ministro de la Paz, Peggy Lee como Ministro de Trabajo, Duke Ellington como Ministro de Estado, Miles Davis como Jefe de la CIA y Bo Diddley como Secretario de Estado-, defensor de la condición americana de la comunidad negra, participó así mismo en la serie de conciertos, a principios de los sesenta, de Jazz Profiles organizados por el M.O.M.A. ¹⁴¹

¹⁴⁰ In the groove, o groovy, es una frase surgida en los cuarenta y cincuenta. Significa tocar con un estilo ajustado, swingeante y contagioso para el espectador. El término derivó,- generalizandose entre la gente-, para significar a quién está hip, en la onda, en sintonía.

¹⁴¹ El Museo de Arte Moderno de Nueva York es una de las instituciones culturales promotoras de conciertos de jazz tradicionales. Los discos en directo de los conciertos de Dizzy Gillespie (An electrifying evening, Verve, Los Angeles, 1961) y Sonny Rollings (There will never be another you, Impulse, LA, 1965) muestran el apoyo del M.O.M.A. al jazz.

y uniendo, a su condición de músico, el atributo de personaje público canalizador de la integración plena de la comunidad negra en el país y siendo uno de los actores artífices del cambio de mentalidad que se produce a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta con respecto a los derechos políticos, sociales y culturales de la población negra.

Dizzy fue un showman irónico. Sus gestos, posiciones corporales y bromas representaban la imagen del negro americano de los cuarenta y cincuenta: independiente, irónico, creativo, urbano, moderno... pero sin derechos civiles. Los be-boppers eligieron la provocación como forma de protesta, recurriendo a los gestos más diversos: excentricidad en el modo de vestir, empleo de una jerga específica, enfatización del sexo en su música y en su vida cotidiana, uso de drogas y alcohol, bohemios y antipatriotas, partidarios de religiones no cristianas, destructores de la música popular, opuestos al gusto square, críticos y sarcásticos con los músicos comerciales.

Su actitud fue en efecto irónica y paradójica. Aceptaban y criticaban. El semblante típico del be-bopper incluía la risa. Formaban un mundo americano sin legalidad dentro de la vida americana, siendo conscientes, tras esa imagen "desinteresada" en los asuntos de su raza, que con esa actitud conseguirían que la comunidad negra tomará conciencia colectiva de sus derechos y su papel contributivo en la sociedad que la segregaba, y por tanto, a los creadores de ese ámbito étnico. Dizzy, en el escenario, ante los media, en sus apariciones como persona pública, no manifestaba sufrimiento, ira o seriedad contenida. Para los be-boppers esta era la imagen del negro dependiente, servil, Tom Jones, que había que enterrar y de la cuál los segmentos segregacionistas del país se habían aprovechado para justificar la debilidad intrínseca, la disponibilidad inherente de la raza negra a la esclavitud, la inferioridad del Nigger y el Negro. Los beboppers no eran acomplejados, no tenían prejuicios, tocaban con blancos, no pensaban como negros. Experimentaban efectos de la convivencia metropolitana- anomia, alienación- como los blancos protestantes y anglosajones y los judíos. No eran diferentes sino por su pigmentación, defendiendo el encuentro multicultural y multiétnico como fundamento de la vida cotidiana urbana moderna.

La acción de los beboppers fue racional, perseguía unos fines conscientes, aunque el contexto situacional temporal que experimentaron y protagonizaron fuera característico de los grupos desviados; sus efectos en la normalización sociocultural de la comunidad negro-americana, tras el período de protesta y afirmación colectiva de los sesenta-, han sido decisivos ya que suponen el inicio de una élite cultural moderna americanista, cuyas manifestaciones expresivas y pautas gestuales y actitudinales cotidianas, fueron imitadas por las nuevas generaciones de jóvenes americanos y por la mayoría de los círculos culturales innovadores del país.

John Birks "Dizzy" Gillespie (1981:283) explica esto en su autobiografía del siguiente modo:

"Los boppers no eran unos irresponsables. Por el contrario, para una generación de americanos y jóvenes del mundo ha sido el símbolo de una revuelta contra el cuadro rígido de la sociedad anterior a la guerra, una forma de explosión en favor del cambio en casi todos los dominios y particularmente en el de la música. El bopper ha querido imponer una nueva imagen al mundo entero, la de una generación única y evolucionada que había llegado a la madurez".

Los boppers encarnaban los valores de libertad característicos del período de la imaginación liberal de posguerra. Conectaban así con lo que estaba pasando, con la necesidad colectiva de "freedom" existente entre los ciudadanos, sentimiento generalizado tras el estado de militarización de la vida cotidiana experimentado durante el período bélico y las rigideces que en ella introdujeron, en Europa y (menos) en EE.UU., las ideologías totalitarias.

Estos dos hechos limitaron la espontaneidad de la vida cotidiana urbana. Tras la desmarxización y liberación política, - proceso que anticipan los círculos culturales e intelectuales del país-, y el fin de la segunda guerra mundial, reaparece en la vida colectiva americana el impulso de renovación característico de sus fundamentos nacionales fundacionales, reproduciéndose las relaciones espontáneas de interacción en el conjunto de sociedad civil y resurgiendo la noción de freedom como principio inspirador esencial de la democracia, siendo

los derechos individuales el referente comparativo publicitario básico empleado por los Gobiernos de Truman, Eisenhower y Kennedy para hacer valer las ventajas del way of life y del American Dream frente a los slogans colectivistas de la U.R.S.S. Los boppers fueron actores básicos de ése proceso. Lo nuevo de la situación emergente de la posguerra fue la presencia de los grupos culturales y artísticos negros en la escena como actores principales, -no secundarios-, representando un papel atribuido de modo habitual a los blancos, papel que, por otro lado, no fue más manifiesto debido a la secular desigualdad de trato existente en la vida social americana entre la comunidad blanca y la negra.

La música de los beboppers incorporaba las nuevas energías vitales que enmarcaron la vida cotidiana; era explosiva, compleja, individualista, técnica, provocativa, divertida (los beboppers adaptaron a su repertorio innumerables hits populares latinos como La Cucaracha o Tico-Tico), intensa, arraigada en el blues y la improvisación.

En su autobiografía, Dizzy Gillespie (1981:270) confirma este extremo:

"Nuestra evolución social ha sido paralela a nuestra evolución musical: Hemos aprendido abajo los cimientos e improvisado encima de ellos. Nada es más reconfortante que esto, puesto que nuestra manera de vivir seguía la misma dirección que nuestra música. Los artistas están siempre a la vanguardia de las transformaciones sociales. Pero para nosotros esto no era cuestión de discursos políticos ni de anuncios tales como: "Bueno, ahora vamos a tocar ocho compases de protesta". Nuestra música era suficiente para proclamar nuestra identidad y contenía todos los mensajes que tratábamos de transmitir".

Este fragmento autobiográfico evidencia la consciencia de los beboppers con respecto a lo que estaban haciendo y a lo que estaba pasando. Sabían que estaban creando las bases de la música moderna de la nueva América, y actuaron en conformidad con ese fin en la música

y en su vida diaria. Esta actitud fue un suceso en la vida cultural americana ya que la afirmación de la identidad colectiva negra tenía por costumbre exhibir un discurso victimista ("negro") y no planteamientos desprejuiciados, abiertos y sobre todo culturales.

Los boppers rehabilitaron el rol de la improvisación en su estilo, tras la standarización de este fundamento estético del jazz por la mayoría de las orquestas swing de los treinta. Su orientación,- centrada en la música de baile-, hacía depender los solos y combinaciones interindividuales ad lib (improvisadas) a las estructuras rítmicas preestablecidas por los horarios fijados en los contratos. Los boppers reactualizaron las jams siendo el estilo un fenómeno surgido de ellas y de su desviado modo de vida. La revitalización de la improvisación como arte dentro del arte del jazz fue paralela, y consecuencia, de la explosión de libertad y espontaneidad de la posguerra, sensación que es comprobable en la mayoría de las expresiones simbólicas y culturales de la época como el be-bop. Para los músicos expresarse con autenticidad era una cuestión urgente. El marco de generalización del individualismo como modo de encuentro de la libertad individual resituó el rol individual del músico en los grupos. Este suceso equivalió a una innovación radical de las técnicas y métodos de la improvisación tanto para los ejecutantes como para los oyentes.

De todos los músicos be-bop, fue el pianista y compositor Lennie Tristano quien formalizó y sistematizó las nuevas corrientes sobre el rol de la improvisación, aspecto este que , a juicio de este doctorando, es el principal elemento de separación de esta forma artística de su comercialización masiva.

Tristano es representativo del espíritu de los músicos de jazz de posguerra. Recibe formación académica, defiende el jazz como forma artística americana y funda en 1951 la Nueva Escuela de Música,- por la que pasarán músicos tan diversos como Bud Freeman, Charlie Parker, Mary Lou Williams, Max Roach, Sheila Jordan, Kenny Clarke, John La Porta, Charlie Mingus, siendo el principal marco educacional de jazzmen femeninas (Johanne Brackeen, Cronnie Crothers, Liz Gorrill, Lynn Anderson, Marian Mc Partland, Betty Scott, Blosson Dearie, Nomi Rosen....-, lo cuál es relevante, dado el carácter viril de ésta música).

Así mismo, Tristano formó en 1951 la compañía discográfica Jazz Records, uno de los primeros sellos independientes de jazz,- es la principal reserva documental del capital Tristianiano especialmente de sus sesiones con Warner Marsh, Lee Konitz y Billy Bauer.

Pero a las facetas de iniciativa empresarial y educativa de Tristano hay que unir su actividad más sobresaliente: ser uno de los innovadores básicos de la historia del jazz y uno de los creadores que racionalizan el sentido y el uso de la improvisación.

En 1949, Tristano y su grupo (Marsh, Konitz, Bauer, Fiskin y Best) graban Intuition y Digression, las dos primeras piezas de formas libres (free forms) que preludian el free jazz de los sesenta, para Capitol. En 1953, graba Descent in to the Maelstrom (Inner City, 1978), primera pieza pianística "free" basada en el cuento de E. A. Poe, que antecede el juego pianístico-percusivo del freejazzmen Cecil Taylor. Tristano fue asimismo el creador del cool, forma de tocar aérea, abreviada, contrapuntística, fría, ambiental, relajada, y estructurada cuyas grabaciones históricas las protagoniza Miles Davis (Birth of the cool, Capitol) en 1949-50.

Tristano bebopper, creador del cool y las free forms es asimismo el primer pianista que improvisó de forma espontánea tocando en contrapunto, incorporando al jazz los hallazgos de J. S. Bach, músico de referencia de los Tristianianos, quienes en algunos conciertos y grabaciones intercalaban ¹⁴² piezas del compositor barroco como referencias.

El estilo de Tristano partía de lo que él llamó la "lógica perfecta de Bud Powell" (Anderson, 1980), quien con Thelonius Monk y el propio Tristano forman el núcleo cualitativo de pianistas-compositores-improvisadores beboppers. La lógica perfecta de Bud Powell consistía en dotar a la improvisación de una estructura racional, desprovista de accidentalidad y azarosidad, eliminando de ella cualquier equívoco relacionado con sus significados en el lenguaje común, como término opuesto a lo previsto, planificado, "bien hecho".

¹⁴² Las grabaciones London Concert de Lee Konitz-Warner Marsh (Wave, London, 1977) y Warne Marsh-Lee Konitz Live at de Montmartre Club (Storyville, NY, 1975) testimonian este hábito de los tristianianos de incluir fragmentos de Bach en sus conciertos.

Si la improvisación es composición viva, que acontece en la acción, durante la ejecución de una pieza, el dominio de la improvisación se basa en la destreza de cada ejecutante y en la interacción entre los participantes del grupo, contexto de mutuo entendimiento cotidiano que enmarca los monólogos y diálogos entre los ejecutantes en la escena, y cuyos momentos previos son los entrenamientos individuales, los ensayos, las conversaciones de los músicos para afrontar los temas, y el contacto y la complicidad mental, fruto del intercambio conversacional y corporal, comunicativo.

La expresión cualitativa superior de la improvisación individual versus improvisación colectiva del método Tristaniano son las grabaciones de las citadas piezas *Intuition* y *Digression*. Uno de los productores discográficos básicos de los cincuenta, presente en la sesión, Barry Vlanov declaró sobre la misma (Billard, 1988:41):

"A las ocho de la tarde, el viernes 16 de este año, tras dos horas de grabaciones más ortodoxas, cinco hombres se reagruparon alrededor de dos micros y grabaron para la eternidad la experiencia más audaz nunca realizada en jazz: crear una música espontánea basada en la destreza y la intuición, que sería a la vez atonal, contrapuntística e improvisada en el espíritu de jazz. Bastante lógicamente, Intuition fue el nombre que Lennie dio a la primera de los cuatro fragmentos grabados entre las ocho y las nueve horas de la tarde".

La idea fundamental de la interacción improvisada en jazz reside en el término intuición. Aplico aquí las nociones generales de Husserl, Bergson, Merleau Ponty y sobre todo Santayana incluidas en el capítulo 6. Para Santayana, la intuición es la forma más intensa de la existencia; es vitalidad, flujo, experiencia, precondition del juicio y la emoción. Las intuiciones son momentos del espíritu, espontáneos y enmarcados culturalmente, que intervienen en los actos individuales, en las decisiones, y en los encuentros y situaciones cotidianas que configuran los actores sociales.

Para Tristano la improvisación,- como método de conocimiento y expresión individual-, requiere introspección e intuición individual y flujo y combinación grupal. Su música esta formada por superposiciones contrapuntísticas, cruces de líneas individuales (single line), consecuencia de la intuición, de la simpatía y sinergia mental y corporal que se da entre los músicos en la acción cuando ejecutan una pieza. Esta sintonización,- que deviene en el jazz de la práctica individual y de los encuentros cara a cara-, la participación sincrónica del actor en ese juego de interacción (que es lo que está pasando), solo es posible si el músico tiene dexterity (destreza). No hay intuición, improvisación individual y colectiva en jazz, sino hay vitalidad, en el sentido indicado por Santayana ("la intuición se encuentra participando simpáticamente en el proceso de creación") y destreza. Este es uno de los términos básicos de la lexia jazzística. Destreza no equivale a virtuoso, un vocablo más propio de la música clásica europea. Destreza equivale a decir, a discurso, a tocar con habilidad y facilidad lo difícil, a expresar sentimientos, situaciones, sueños, experiencias y momentos del espíritu con capacidad instrumental. La intuición,- en la medida que las artes del siglo XX normalizan la individualidad como referente de la experiencia creativa hasta el punto de hacer de ella el objeto artístico en sí-, es una facultad humana empleada como mecanismo habitual por los grupos artísticos,-especialmente por los conjuntos musicales jazzísticos y no jazzísticos que emplean la improvisación (rock, blues, r and b, soul, flamenco, música india...). La intuición en jazz es un recurso natural,- un don-, pero también es una práctica derivada de la experiencia y del conocimiento de los otros ejecutantes en la tribuna y otros escenarios y situaciones relacionales cotidianas (clubs, giras, relaciones sentimentales, vivencias en la calle...).

Intuition fue el primer tema grabado por Tristano que abrió nuevas vías a la improvisación colectiva e individual, desde el punto de vista teórico performativo y estilístico. Las nuevas perspectivas que los beboppers, hardboppers, westcoasters, freejazzmen, músicos mainstream modernos y músicos de la Tercera Corriente abrieron a la improvisación hicieron del "estilo jazz" una forma artística en vías de legitimación desde 1955-1968, reconocida como tal por

las instituciones políticas y culturales americanas y europeas entre 1965 y 1969, período en el cual acontecen los hechos de legitimación descritos en 13.1.

El nuevo rol asignado a la improvisación por los actores hizo que el jazz perdiera el potencial comercial que había adquirido durante el período del swing. La improvisación era el recurso,- y no solo la melodía, la estructura armónica y rítmica de una pieza y la letra de la canción-, determinante en la ejecución de una pieza jazzística de calidad, fuera su contextura cool, hard o free.

Pero las diversas formas y modos de afrontar este recurso establecieron una nueva barrera entre los jazzmen y los circuitos de trabajo y discográficos de la música popular; fue esa barrera la improvisación. Su compleja sintaxis,- tanto en los discos como en los conciertos-, hizo que el lugar pop del jazz,- durante los veinte y los treinta-, fuera sustituido por el R and B , el rock'and roll, el soul y el funk desde finales de los cuarenta a los sesenta.

La dificultad del fraseo de los jazzmen modernos y la complejidad de sus arreglos,- si bien estaban conectados con lo que estaba pasando-, no "traducían", en cambio, de forma literal y simple,- y con el apoyo de una letra clara y sencilla-, lo que sucedía; el uso en las composiciones jazzísticas de sistemas elaborados y racionalizados de transmisión musical de mensajes basados en la improvisación, "sacaba" al oyente de las estructuras armónicas tectónicas y repetitivas frecuentes en la música rock, y del ámbito melódico y tonal acostumbrado, colocándole en otra dimensión auditiva, en una escala de calidad superior, que exige al oyente conocimiento, sensibilidad y cultura para comprender,- y así disfrutar-, lo que está haciendo en ese momento el músico solo,- o los músicos en conjunto-, cuando tocan e improvisan.

La asimilación de las nuevas vías creativas por la industria discográfica tradicional (Columbia, Emi, RCA) fue un proceso difícil y lento. No obstante, proliferaron los nuevos sellos discográficos hoy célebres (Contemporary, Savoy, Prestige, Capitol, Blue Note, Pacific, Atlantic, Verve, Emarcy, Riverside, Impulse, Candid), a menudo ligados a personas vinculadas al mundo del jazz (críticos, fans, músicos, productores que abandonaron las

grandes corporaciones).

Es indicativa al respecto la nota especial que Lennie Tristano exigió incluir a Capitol en la contraportada de las sesiones de 1949 cuando el disco fuera editado ¹⁴³:

"Durante nuestra sesión de grabación para Capitol en mayo de 1949, se produjeron ciertos hechos significativos. Después de la parte "convencional" de la sesión, hicimos dos temas, Intuition y Digression. Apenas comenzamos a tocar, el ingeniero de sonido levantó los brazos al cielo y abandonó la máquina. El productor responsable de la sesión y la dirección han juzgado que era un imbécil tal que renunciaron a pagarme esos temas y editarlos. "Formas libres" significa tocar sin progresión de acordes, sin tonalidad definida y sin haber especificado el tiempo. Hacía varios años que yo trabajaba en este contexto con mis músicos, de tal modo que la música resultante no era debida al azar o a la suerte".

En esta declaración, hay que observar tres cuestiones. La primera, se refiere a la situación imprevista acontecida en la sesión de grabación. Es una prueba de la mentalidad creativa, individualista, del jazzmen y del enfoque comercial de los productores de Capitol, aspecto este que es una recurrencia en la historia de las sesiones discográficas con los jazzman, dada la actitud de estos de trasladar al mundo del estudio de grabación su concepción viva de la música, si bien adaptada a los requerimientos de los planteamientos comerciales, no, por ello, vaciada de contenido y desvirtuada. Es precisamente a partir de los boppers, cuando se adaptan al nuevo estilo las Grandes Corporaciones y nacen las nuevas iniciativas empresariales descritas, cuando los jazzman logran hacer discos que reproducen con alta fidelidad la esencia de esa música, superando el rígido minutado de las sesiones discográficas

¹⁴³ Intuition y Regression aparecen en Crocurrents, Lennie Tristano, Buddy de Franco, Emi/Capitol, LA, 1956. La edición que ha empleado este investigador es una copia de la edición portuguesa (1983).

de la Era del Swing. Es la improvisación el fundamento estético del jazz que más sobresale durante este período histórico en las grabaciones, aislando al público corriente de los complejos nuevos lenguajes. El segundo aspecto explica el primero. No sólo la improvisación ocupa un lugar destacado en la interacción, sino que ésta llega a ser, de forma colectiva e individual "libre", atonal, prescindiendo de la melodía, o abstrayéndola, sin esquemas armónicos predeterminados, sin base rítmica definida. Esta música intuitiva, de interacción mental basada en las destrezas individuales, sinérgica y espontánea, no era,- tercer aspecto-, una música "experimental" y azarosa, cuyos resultados debieran a la fortuna. Era una música que suponía la total liberación de los cánones de la interpretación, basada en la predeterminación de las ejecuciones, y preconizaba la combinación de voces contrapuntísticas. Tristano y sus grupos (Billard, 1988:42) tocaban esta música en boites y salas de concierto constituyendo una experiencia nueva para el público que vió en esta opción la génesis de una nueva música expresiva de una nueva realidad social en proceso. En los sesenta, las formas libres fueron el marco de referencia de los jazzmen y del público jazzístico, hecho que supuso,- por la ininteligibilidad del discurso "free"-, basado en la improvisación colectiva y en largos monólogos y diálogos-, el progresivo aislamiento del jazz como estilo masivo. Otra cuestión que he tratado referida al jazz como forma artística interactiva (en el epígrafe 13.4) ha sido la ciudad y los márgenes.

Desde su fundación, el jazz fue una música expresiva de la ciudad. Como tal sonido urbano esta música integra el ritmo y el movimiento cotidiano, las situaciones diversas que caracterizan la vida metropolitana moderna europea y americana. Las disonancias y efectos instrumentales growl ¹⁴⁴, el desorden free y los Riffs ¹⁴⁵ tormentosos, son indicativos de la influencia en esos modos del bullicio y el tráfico urbanos.

Pero el marco físico y cognitivo de la ciudad predominante en las relaciones sociales

¹⁴⁴ Sonoridad ronca, gutural,- gruñidos-, emitidos por los instrumentos de viento.

¹⁴⁵ Figura sonora rítmica de carácter repetitivo. Count Basie es el maestro del Riff.

cotidianas de los jazzmen fue la calle. Las ciudades del jazz (Nueva York, Los Angeles, Chicago, Detroit, Nueva Orleans, Kansas City, San Francisco) tenían una zona acotada de acción con una tipología definida: durante el día eran calles con funciones comerciales o residenciales que se "transformaban" desde la caída de la noche hasta el amanecer. De todas ellas, la calle por excelencia fue la 52 de Nueva York, llamada popularmente La Calle con mayúsculas. La Calle fue el marco físico de los encuentros e intercambios entre los músicos así como la "idea-resumen" del significado de la vida del jazzmen, del "ethos" jazzístico: una "vida" de actuación en la calle y en los escenarios de los clubes, caracterizada por la conducta desviada, por una vida excéntrica, nocturna y bohemia, en la cuál el sexo y las drogas tenían un lugar destacado. Estar en la calle, vivir la calle, equivalía a incluir en la música un conjunto de vivencias compartidas o solitarias que sólo podían ser adquiridas y experimentadas en la acción, participando de ellas de modo racional. Este marco de referencia, tópicamente denominado "vitalidad", define el poder comunicativo y emocional del jazz, constituyendo el fundamento básico de la lógica de la improvisación.

La 52 fue para los jazzmen lo que la Décima Calle a los pintores de acción; un espacio doméstico-relacional imprescindible expresivo de los modos interactivos de experimentación espontánea característicos de la época investigada.

Miles Davis (1991:101), uno de los beboppers más representativos describía así la Calle:

"Cuando regresé a Nueva York, la Calle estaba de nuevo abierta. Haber vivido la experiencia de la calle 52 entre 1945 y 1949 era como leer un libro de texto sobre el futuro de la música. En un Club tenías a Coleman Hawkins y Hank Jones. Tenías a Art Tatum, Tiny Grimes, Red Allen, Dizzy, Bird, Bud Powell, Monk, todos allí, en aquella calle única, frecuentemente, la misma noche. Podías ir a donde quisieras y escuchar todas las grandes paridas. Resultaba increíble. Yo escribía algunas cosas para Sara Vaughn y Budd Johnson.

Quiero decir que allí estaban todos. Hoy en día no puedes escuchar a artistas como ellos, todos a la vez. No existe ocasión. La Calle 52, en su apogeo, era un mundo aparte. Estaba atestada de público y los clubs no eran de dimensiones mayores que la sala de estar de un apartamento. Pequeños y repletos de gente. Se encontraban uno junto a otro y, a través de la calle, uno frente a otro".

Ross Russell (1980:169-170) productor de las sesiones discográficas de Charlie Parker para Dial y biógrafo del citado músico describe así la Calle:

"La calle 52, La Calle, entre la 5ª y la sexta avenida, estaba bordeada por casas de cuatro pisos de gres oscuro, el material de los arquitectos de principios de siglo. Estas construcciones hoy deterioradas servían de estudios a los artistas, de despachos para los detectives privados o para empresas de import-export, de estudios para profesores de saxofón y piano, de laboratorio para los fotógrafos...Los Clubs que habían florecido durante la guerra en la 52 estaban ubicados en los sótanos...La Calle practicaba un tipo de racket basado en el principio de dar vueltas: después de cada set de treinta minutos, los clientes abandonaban un club para ir al siguiente. En el muro una pancarta anunciaba: Número máximo de entradas permitidas por razones de seguridad: 60 personas.....Los neones brillantes escondían la mugre de las fachadas, las banderolas que portaban el nombre de los artistas ondulaban sobre los doseles de entrada, haciendo gala de una excepcional concentración de grandes nombres del jazz".

La 52 era un cúmulo de locales (Jimmy Ryan's, Three Deuces, Onix, Famous Door, Uptown House, Dowbeat, Spotlight) en los cuales actuaban jazzmen de todos los estilos, clásicos y modernos. Un análisis de las grabaciones discográficas de la época evidencia las combinaciones interestilísticas e intergeneracionales consecuencia de la concentración de músicos en la calle. Este hecho suponía el intercambio de puntos de vista en encuentros específicos que solían tener lugar en las jams after hours cuando los músicos acababan sus compromisos contractuales. Esta dinámica cotidiana de interacción enriquecía el acervo de conocimiento de cada músico, así como el contacto, la comunicación extramusical entre los actores, fortaleciéndose de ese modo las relaciones grupales entre los músicos. Las características de los clubs de la calle y el principio de rendimiento (movimiento de "dar vueltas") que regía en la calle,- controlada por la Mafia-, permitía asimismo una relación de mutua sintonía, de participación empática, del público con los músicos dada la conjunción de dos factores: la dimensión "hot" ¹⁴⁶ de esta música y la proximidad del oyente de la escena de representación, dado el pequeño tamaño de los garitos y la alta densidad de los mismos en la Calle. De ese modo, los contactos público-músico, los encuentros entre músicos, las vivencias diarias compartidas, impregnaban los temas y canciones de los artistas de la calle. Billie Holiday (1988:121-122), una de las grandes estrellas de la 52 y de esta forma artística, describe en sus Memorias como una de sus clásicas composiciones- Don't Explain- nace de sus conflictivas relaciones con su marido Jimmy Monroe (hermano pequeño de Clarke, propietario de uno de los clubs importantes de la Calle (Up town house). Tras advertir que su marido tenía una mancha de pintalabios y tras el intento de este de justificarse, le respondió:

"Date un baño tío, no des explicaciones. Allí tendría que haberse terminado todo. Pero esa noche se me quedó clavada en el alma. No podía olvidarla. Las palabra «no des explica-

¹⁴⁶ Adjetivo de la palabra jazz, música estimulante, rápida y emotiva. A partir de los cincuenta, el término hot contrasta, o se opone, a cool. Jazz hot es el hardbop; jazz cool es el westcoast.

ciones, no des explicaciones» bullían en mí condenada cabeza. De alguna manera tenía que quitármelas de encima, supongo. A medida que lo pensaba, esa noche se fue convirtiendo de una escena desagradable en una triste canción. Poco después me encontré entonando frases enteras para mis adentros. De pronto descubrí que tenía una canción entre manos. Una noche bajé a buscar a Arthur Herzog. El tocó la melodía al piano, puso por escrito la letra y cambió dos o tres frases para suavizarla un poquito. No podía cantar esa canción sin sentirla hasta la última nota. Todavía no puedo. Más de una chica me ha dicho que se derrumbaba cada vez que la oía. De manera que sí alguien merece que le adjudiquen el mérito de esa canción, ese alguien es Jimmy...y todos los que siguen volviendo a casa con manchas de lápiz de labios. Cuando eso deje de ocurrir, Don't Explain quedara anticuada. Hasta entonces siempre será de actualidad".

Billie Holiday relata aquí el proceso habitual de construcción de una canción a partir del cuál se improvisa. Una historia cotidiana experimentada por el actor alcanza así la condición de una de las obras maestras de esta forma artística por su tonalidad blue, dramatismo lírico, vitalidad, sonoridad vocal-instrumental e interpretación verista, emotiva y comunicativa. Las historias de infidelidad conyugal, de desamor, de chico-deja-a-chica, constituyen uno de los leitmotif de la canción popular, el cine y la novela americanas de los cincuenta.

Desde las artes podemos observar y analizar la evidenciación de la conflictividad sentimental como fenómeno psicosocial que sirve de materia común en la reflexión y creación artísticas. La canción de Billie Holliday es una de las máximas cumbres de este tipo de canción sensitiva/explicativa de la situación mental que se padece cuando se experimenta el rechazo de aquel o de aquella persona a la que se desea. La letra de la canción es:

*"SSSSh, no des explicaciones
dime sólo que te vas a quedar
yo estoy contenta de que hayas vuelto
No des explicaciones tranquilo,
no des explicaciones
Olvidemos esa mancha de carmín
No des explicaciones
Tú sabes que yo te quiero
y deseo que tú me quieras también
Todos mis pensamientos giran en torno a ti
porque te pertenezco
Estoy cansada de oír palabras engañosas
sé que me mientes
Pero éste bien o mal lo que haces no importa cuando estás
conmigo, cariño".*

Esta historia personal, relacionada con un caso representativo de "artista de la calle", evidencia la ósmosis existente entre vida y creación entre los jazzmen, en ese laboratorio que fue la Calle. El artista de la calle extraía de sus experiencias la materia esencial de sus creaciones, incorporando su cuerpo y alma- Body and soul es uno de los standars de esta música- al proceso creativo tanto en la construcción de la melodía cuanto en la creación de las paráfrasis improvisadas relativas a ella.

El artista de la calle no delimita vida y experiencia y acción creativa y composición formal.

Son diferentes aspectos o niveles de un modo preconcebido, racional, de creación, en el cual para comunicar historias desde un lenguaje formal blue, emotivo, swingeante, es precondition esencial haberla vivido. Así puede haber expresión con sentimiento, comunicación, mutua sintonía entre el público y el músico, aunque estén separados por una barrera: la tribuna.

Pero la calle, como metáfora de los sucesos que incorpora el artista a sus métodos y a los

contenidos creativos, fue par los jazzmen un lugar de aprendizaje.

Durante los cincuenta, los jóvenes músicos de jazz comienzan a acudir masivamente a los centros de enseñanza musical oficiales. Esta decisión colectiva obedeció al sentimiento común de conocer los fundamentos de la armonía y la composición clásicas, en la medida que podía contribuir a la racionalización y refinamiento de sus "populares" estructuras musicales.

El resultado del acceso de los jazzmen a las instituciones educativas sofisticó el lenguaje jazzístico, constituyendo una de las pruebas de comparación de su reconocimiento como forma artística por los grupos culturales y las instituciones musicológicas del país.

Sin embargo, la mayoría de los jóvenes músicos de los cuarenta y cincuenta de las dos Costas si bien eran conscientes de la necesidad de la formación académica, seguían reconociendo que la fábrica jazzística eran los clubs, la Calle, las calles.

Hampton Hawes (1973:17-25), uno de los beboppers de la Costa Oeste que emigró a Nueva York motivado por la eclosión bop, describe la Universidad de las calles de Nueva York. Era una Universidad apresentada en sentido husserliano (1973:171-180). No poseía aulas, ni había programas, ni proyectos pedagógicos explícitos. La noción universitaria empleada por Hawes remite al reconocimiento de la autoridad por los jóvenes músicos. En la Calle los jóvenes (Parker, Monk, Dizzy, Powell) tocaban y conversaban con los maestros (Lester Young, Coleman Hawkins, Billie Holiday, Art Tatum, Teddy Wilson, Roy Eldridge, Benny Carter...) produciéndose una simbiosis cognitiva mutua, pero sobre todo una relación de aprendizaje. Este hecho hizo que los jóvenes músicos de todo el país, una vez adquiridos los fundamentos básicos, acudieran a la 52 por dos motivos: la presencia regular de los maestros en ella y en Harlem (en esos locales no "cabían" las orquestas de Ellington, Basie y otros maestros de la big-band), lo cuál les permitía aprender, y en segundo lugar,- la 52-, era la calle de la revolución bop, lo cuál significaba para los jóvenes músicos la posibilidad de ver en directo,- aprender-, las claves del nuevo estilo. Esta situación originaba una rotación continua de músicos que en las sesiones regulares y en las jams sessions after hours seguían las lecciones de los creadores clásicos y modernos más diestros y creativos de la historia del jazz. Esta

interacción cotidiana de aprendizaje e intercambio de destrezas hizo de la Calle algo más que una zona de alterne nocturna. Fue, ante todo, un espacio de transmisión de conocimientos, de innovación, de asentamientos del jazz como forma artística interactiva.

Como Miles Davis indicaba en el fragmento documental resaltado, la 52 era un "mundo aparte". Para los jazzmen y los hipsters en general, la Calle era un espacio libre, marginal, abierto y sin discriminación donde convivían músicos, escritores, actores de cine, pintores, profesionales del diseño y la publicidad, fotógrafos, intelectuales, dealers, hipsters, y bohemios situados al margen de las rutinas diurnas, las cuales consideraban square, convencionales.

Estos grupos de afinidad cultural reflejaban el individualismo liberal vigente, la necesidad de la libertad como atributo del sujeto, norma básica de su experiencia y precondition de la identidad de la persona. Esta vía de comportamiento cotidiano es reabierta (el otro momento acontece durante la Generación Perdida,- en los años veinte-, la llamada Era del Jazz) tras la finalización de la 2ª Guerra Mundial por los grupos de afinidad cultural.

Para los jazzmen, la individualidad y su expresión- el estilo- es el principal rasgo distintivo; nadie ha de tocar igual que otro, ni lo mismo. La ausencia de estilo (de sonoridad propia y de fraseo), la impersonalidad, la inexpresividad, el no decir cosas propias son características antagónicas al perfil biográfico del jazzmen. La identidad de este tipo de músico se alcanza a través de la autenticidad expresiva en el escenario, donde el individuo se transforma en un creador consciente de sus límites y fines, del "sí mismo". Esta particularidad modernista del jazz supone una contribución a la problemática de la identidad en las sociedades secularizadas avanzadas ya que introduce una idea de desplazamiento del "sí mismo" cotidiano, del sujeto artista, cuando, actuando en la escena, se encuentra (a "sí mismo") compartiendo la experiencia con los demás componentes del grupo, configurandose una situación imprevisible conscientemente orientada por los participantes.

Esta noción de diferencia, de satisfacción y realización del "yo" en la escena ante un público, característica del jazz,- que es reforzada por el contexto sociocultural emergente de la

posguerra-, puede hallarse en las declaraciones personales de numerosos jazzmen.

He escogido, por su precisión expresiva, varios fragmentos opináticos de Billie Holiday (1988:56).

"Todos tienen que ser diferentes. No puedes copiar a alguien con la esperanza de funcionar mejor. Si copias trabajarás sin verdaderos sentimientos. Y sin sentimientos todo lo que hagas equivaldrá a nada....Yo no soporto cantar la misma canción de la misma manera dos veces seguida, así que no digamos lo que sería hacerlo dos o tres años. Si eres capaz de lograrlo no será música sino práctica cerrada, ejercicio o cualquier otra cosa menos música".

La idea de la diferencia, de lograr un estilo o personalidad artística está asociada a la noción de "feeling". Quien copia, o prescinde del esfuerzo de lograr la diferencia de estilo, no es personal. Al no darse un proceso de individuación, no hay posibilidad de expresión auténtica, de realización del rol del jazzmen en la escena; sin sentimientos no es posible jugar con la letra, la melodía, improvisar; no se puede acentuar, parafrasear o enfatizar los términos significativos de las canciones y los cambios melódicos, elementos que intensifican la corriente de conciencia del espectador. La diferencia transporta al jazzmen en la escena; la rutina de la actuación le separa de su rutina cotidiana, aunque ésta esté apresentada en la escenificación. Cuando los componentes de un trío, cuarteto, noneto u orquesta actúan de este modo, el tipo de interacción que se produce, mediante cruces discursivos y de sentimientos ("feelings"), evidencia que las relaciones intersubjetivas creativas en la escena son posibles a partir de la diferencia, del "sí mismo". La clave del juego es poder hacerlo cada día de diferente manera; esto es una manifestación de la personalidad creativa, de la espontaneidad y libertad individual del jazz, de su identidad artística.

Uno de los tópicos periodísticos usuales empleados en la explicación del rol del jazzmen sobre su transformación en el escenario cuando toca,- su identidad profesional-, es la drogodepen-

dencia de los actores. Como personas protagonistas de la noche de la ciudad metropolitana, el jazzmen simboliza la vida aparte en un mundo aparte, cuando la ciudad del día duerme. Bohemio, contrario a las convenciones y reglas fijadas, al cronograma y al cronómetro, el jazzmen sólo cree en el metrónomo y en la libertad individual como atributos de su profesión. El jazzmen de la época era un profesional creativo alejado del mundo square, rebelde con respecto a las normas y estructuras que homogeneizan a las personas y las orientan hacia el mundo de las rutinas no creativas, apartándoles, en suma, de su talento y vocación naturales. Esto supone un extrañamiento del yo; es la razón, según la perspectiva de los actores culturales analizados, de la anomia y la alienación que los actores experimentan en las aglomeraciones simbólicas de la sociedad de masas como Nueva York.

Las drogas han sido, según esas explicaciones típicas, el producto que ha hecho posible al jazzmen como tipo profesional, como artista desviado de las pautas de comportamiento colectivas.

Su vida nocturna, promiscua, desinhibida, su drogodependencia explican el fenómeno del jazzmen como tipología cultural prototípica de la cultura antinómica y adversaria basada en la afirmación del "yo" radical hacia los patrones y reglas del juego del sistema.

Pero esta es una explicación genética y organicista que pierde la perspectiva de los marcos cognitivos en las decisiones de los actores cuando actúan y negocian situaciones con otros sujetos cara a cara. El "triunfo" de estas interpretaciones periodísticas, basadas en ensalzar la dimensión legendaria y heroica del jazzmen como actor experimentado en la realización de sucesos anormales a contracorriente, se debe a la espectacularidad del relato, a la excepcionalidad de los hechos.

Una visión sociológica científica, del fenómeno del jazzmen del período- que era en efecto un consumidor regular de heroína, marihuana, y alcohol- ha de resituar esta desproporcionada visión.

En primer lugar, el jazzmen "se droga" debido a una compleja combinación de factores "coordinados" por una creencia común- durante el período investigado- presupuesta e

influyente en la cultura marginal de los cincuenta y en la contracultura de los sesenta: sólo pueden vivirse situaciones extraordinarias, conseguir "cosas excepcionales",- tocar en este caso-, mediante esa relajación interior, esa paz, esa alteración de la conciencia que sólo las drogas permiten ¹⁴⁷.

La combinación de factores es compleja: la asignación nocturna del jazz como música de entretenimiento de burdeles y bares honky tonk women, la discriminación racial-la tardanza en el reconocimiento legítimo de las calidades de la música negra,- con sus consiguientes efectos depresivos y paranoicos entre sus ejecutantes-, la oferta de la mercancía en la calle como producto para la excitación comunicativa de los músicos y los oyentes,-como producto que permite tanto tocar cuanto percibir y ficcionar la música en su máxima intensidad-, como medio para soportar los desequilibrios de una vida cotidiana asistemática y carente de disciplina, como producto idóneo para estar "gone" ¹⁴⁸ del Mundo del Día, como componente teatral ineludible de afirmación del mundo aparte, de la realidad bohemia, como escenario de interacción alternativo al mundo square, como material simbólico denotativo de ese mundo al margen, desviado....

Una generalización de uno de estos elementos sobre los otros descompensaría la variedad de posibilidades situacionales dado la complejidad multicultural y grupal de los jazzmen. Lo que, sin embargo, es registrable en las declamaciones personales de los actantes es que para ser uno, para hacerlo diferente y con sentimiento es necesario recurrir a medios que alteren la conciencia, el estado normal y procurar la paz de espíritu en la vida cotidiana y en la escena, actuando así el "producto" como puente de articulación entre el sujeto fuera (out) de la escena

¹⁴⁷ Esta no es una originalidad de la cultura negra americana. Escritores como Baudelaire, de Quincey, Coleridge, Gautier, Nerval, Rimbaud, Yeats y otros preceden a los jazzmen y escritores beats y psicodélicos en el uso de drogas como elementos esenciales de la experiencia creativa y la paz espiritual que conlleva. Los jazzmen y escritores,- y creadores en general-, del período son continuadores de la creencia tradicional arraigada en la comunidad artística de que las drogas enriquecen el proceso creativo; esta cuestión no debiera de absolutizarse aunque constituye un hecho cierto revelado por los propios actores (sobre todo si integramos en la categoría "drogas" el término "alcohol").

¹⁴⁸ Estar ido, ausente, inspirado, concentrado. La palabra se usaba de manera indistinta para caracterizar tanto al drogado «being real gone» o ebrio, cuanto al jazzmen que desarrolla una intensa creatividad.

y dentro (in) de ella: Quien está dentro y fuera (in and out) es la misma persona. No hay dos seres, sólo hay uno, dentro se es como se es fuera. La droga impulsa y asegura esta situación vital, haciendo del jazzmen un tipo creativo que prescinde del éxito y el reconocimiento masivo. Su narcisismo se ve así reconfortado, tocando en un club, en una sesión discográfica, en un hall, cuando lo hace bien, a su manera, cada noche distinto y nuevo, componiendo en el instante, creando en la acción sin un plan pautado.

Para los ideales de los jazzmen,- entre los años veinte y los sesenta-, las drogas eran productos insustituibles para lograr el clima de paz y de predisposición que querían.

Art Pepper (1979:80-81), uno de los west coasters mas brillantes, explica así su abrazo a la heroína:

"Esta paz, era una suerte de calor que irradiaba mi estómago. La tranquilidad me venía de lo más profundo de mi cuerpo. Me templaba. Era maravilloso.....Había encontrado a Dios. Me gustaba yo y todo lo que tocaba. Me gustaba mi talento.....Sabía que perdería todo mi dinero, que iría a prisión....Había reencontrado la paz de espíritu. Una paz sintética, cierto, pero después de lo que había soportado y hecho para transformar mi sufrimiento en felicidad, esto era, comprendes, esto era. Comprendo que para entender en lo que me convertí, tenéis que utilizar esa palabra, junkie. Es lo que yo llegué a ser entonces; es así como yo he vivido. Junkie soy y Junkie moriría".

Este fragmento es representativo de la moda de la heroína entre los jazzmen de la época, Chet Baker, Charlie Parker, Gerry Mulligan, Stan Getz, Miles Davis, Bill Evans, Art Pepper, Billie Holiday, entre otros, son casos sintomáticos del fenómeno de la adicción, siendo la palabra heroína un elemento básico del paisaje social de la Calle.

Relajación, paz, distanciamiento del mundo para tocar con sentimiento, finura y potencialidad

expresiva eran las razones de la adicción ante la imposibilidad contextual, en su discurso, de alcanzar la "paz interior" por otras vías y modos.

La terminología junkie es uno de los componentes del argot de los hipsters, el jive, la lexia de los cuarenta y cincuenta de las "calles" de las zonas jazzísticas de las ciudades americanas que con posterioridad es traspasada, a través de la cultura beat, a los modos de expresión y relación propios de la cultura y/o contracultura de la juventud de los sesenta.

Dan Burley (Mezzrow, 1992:229), famoso periodista negro y editor del Amsterdam News de Harlem definió así el lenguaje que empezaron a hablar los jazzmen, críticos, fans, dealers (a comienzos de los cuarenta).

"Se trata de un idioma de la acción nacido en los bares, en las salas de baile, las cárceles, los burdeles, las tabernas clandestinas, en cualquier lugar donde haya gente ocupada en vivir, amar, luchar, trabajar o esforzarse por extraer lo mejor unos de otros".

Mezz Mezzrow (1992:229), uno de los músicos de jazz más carismáticos de Chicago y Nueva York, artífice, también, del jive ¹⁴⁹ y dealer, ¹⁵⁰ asimismo, de la comunidad jazzística, describe en su autobiografía el sentido de la lexia del mundo aparte de la ciudad que formaban los hipsters. Para Mezzrow, el jive era el lenguaje común entre la población hipster:

"Por medio de ese lenguaje la gente discutía de "política, religión, ciencia, guerra, baile, negocios, amor, economía y el misterio. Acabé por descubrir que ese argot era algo más que una insólita mezcla lingüística de sueño y realidad: era toda una actitud nueva hacia la vida".

¹⁴⁹ Su etimología remite a engañar. Era uno de los múltiples apodos de los cigarrillos de marihuana. En los cincuenta se empleaba para identificar el argot específico de los músicos de jazz.

¹⁵⁰ Traficante de drogas.

La jerga hipster era hablada por diferentes actores representativos de sociales y grupos de status diversos y diferentes. En las "calles" encontrábanse intelectuales, pintores, escritores, cineastas, actores de cine y teatro, periodistas, profesionales de la publicidad, fotógrafos y también dealers, prostitutas, gansters, vagabundos y otros tipos marginales.

La jerga hipster es una continuación lógica del slang. Como Marcuse señalara (1973:92) *"en el habla de los negros se refuerza la solidaridad, la conciencia de su identidad y de su tradición cultural reprimida"*. En efecto, el jive era el lenguaje que expresaba la identidad de los jazzmen, clásicos y modernos y de los segmentos de población más conscientes del rol del negro moderno en la sociedad de masas. Era un lenguaje fragmentario, activo, "callejero", que evidenciaba la vida cotidiana en permanente movimiento que protagonizaba el actuante hipster.

Dice Mezzrow (1992:232):

"El corazón del jive es la acción...Para los jóvenes de Harlem vivir era moverse continuamente. Entre ellos se llamaban cats (gato) porque lo ideal era estar tan alerta y sensitivo como un gato callejero, ese noctámbulo de pasajes y callejones preparado para cualquier incidente. Su lenguaje nunca terminaba de adaptarse a sus incontables y trepidantes actividades. Era la expresión poética de un pueblo que, largamente inmovilizado, se encuentra de pronto en un mundo donde la acción llama y todo parece posible".

El hipster era un tipo urbano en permanente movimiento. La calle era el escenario de la acción y la interacción. El jazzmen, como hipster, representa, a partir de los boppers sobre todo un nuevo modo de afrontar la existencia diaria: asumen su condición americana desde su identidad afroamericana cuyo escenario marco de referencia y socialización global es la calle, siendo el jive el lenguaje expresivo de esa nueva conciencia colectiva, esclavizada y reprimida, cuyo rasgo definitorio es su vocación de integración en la vida americana a partir del reconocimiento de sus claves culturales y étnicas.

Esa nueva actitud hacia la vida- dice Mezzrow- que significaba el jive evidenciaba la decisión de los jóvenes negros urbanos, de los jóvenes músicos, de romper la imagen del negro tío Tom.

Dice Mezzrow (1992: 234)

"Querían dejar sentado de una vez que ellos no eran los zambos imbéciles, lerdos y balbucientes que representaban (pintados de negro) los actores de vodevil, ni los perezosos de las historietas, ni los resignados abuelos de las plantaciones sureñas. Históricamente, la jerga de los enrollados (hipsters) revierte la proverbial actitud Tío Tom del apaleado negro del Sur.....El Tío Tom se rasca e inclina ante sus superiores, sofoca cualquier atisbo de virilidad o amor propio, acepta la opresión porque cree no merecer algo mejor. Bien, pues los chavales nacidos en las ciudades del Norte se rebelaron contra tanta sumisión y rebajamiento.....se pusieron a trastocar las frases de la lengua dominante y a chapurrear un lenguaje especializado que los blancos no pudieran controlar".

El jive era el lenguaje de la diferenciación de la juventud negra urbana, de la "cultura de esquina" como Mezzrow (1992:235) la denomina, de la gente que, en los ghettos, quería participar y hacer real el sueño americano, haciéndose a sí mismos. La cultura hipster, el lenguaje jive, atraviesa el sentido de las letras y los títulos de las composiciones jazzísticas (por ejemplo The shoes of the fisherman's wife are some jive-ass slippers, de Charles Mingus, o Don't jive me de Louis Armstrong) y los modismos relacionales entre los jazzmen. Por esa razón, el jazz, la música negra, como con acierto la definiera H. Marcuse (1973:126) es "música viva", música popular, porque nace de las estructuras de sentido cotidianas, de la calle.

El término que define el tipo que el joven negro admira,- una de las expresiones empleadas

por los jazzmen para valorar el talento entre sí-, es cat (gato, "tío", colega).

Según Mezzrow (1992:236) el cat que admira el hipster es:

"hip (avisado, rápido, enrollado, en el ajo).....; es decir aquel que sabrá cuidarse de sí mismo en cualquier situación. Es solid (sólido, duro, fuerte), condensación de solid as the rock of Gibraltar, y por tanto no será fácil hacerlo a un lado. Lleva the booot on an they're laced up all the way (las botas bien puestas y bien atadas), lo cuál significa que ha dejado atrás el manicomio social del Sur, donde los apaleados tío Tom andan descalzos y sólo los amos blancos usan botas. Es righteous (justo, recto, honrado, virtuoso, "legal", "de primera") en el sentido bíblico de tener la justicia a favor. Es ready (prevenido, dispuesto) como un boxeador capaz de parar todos los golpes y está really in there (en su puesto) como un luchador que jamás huye de su oponente. Verdaderamente comes on (impresiona) como un interprete que entra en escena seguro y controlado, consciente del talento que posee y de la capacidad para usarlo. O bien realmente getts off (se libera, se vacía); lo cuál significa que tan plenamente puede expresarse que expulsa la carga de opresión que lleva dentro. Es groovy (se enrolla bien, da buenas vibraciones) como son los músicos cuando, en vez de competir entre ellos, apelan al talento para entrar en la misma onda, cooperar, tirar en el mismo sentido. Es a solid sender (es un pilar, te mantiene en la senda, un punto de referencia) porque, por pesada que sea su carga, siempre mantendrá el buen humor y la alegría de vivir, y de

ambos se servirá para hacerte sentir bien a tí".

Esta descripción del "cat" indica la construcción de una realidad social en la cuál los mecanismos de valoración del individuo son sus cualidades y no aspectos externos como el dinero o la popularidad. El cat es el hipster por antonomasia, la élite de la juventud negra del período. Eso eran los boppers,- cats-, jóvenes creativos, sólidos, cooperativos, virtuosos, a la última, orgullosos, liberados de prejuicios. En la formación del sentido y en los métodos creativos, el jazz es una forma artística nutrida por el lenguaje cotidiano, los sonidos urbanos, las situaciones de la calle en el sentido definido, y el juego del What's Happening, por las cosas que pasan, por las cuestiones que los actores definen como preocupaciones colectivas. La jerga hipster era el modo de comunicación extramusical de los jazzmen. Como cats, los jazzmen eran admirados, e imitados, en la comunidad negra y entre los segmentos liberales de la cultura WASP por su vida desprejuiciada y autónoma de los canales socioculturales convencionales. Tras la finalización de la 2ª guerra mundial, el éxito del bebop conllevó la moda hipster y la popularización de las expresiones hip como ¡Hey, man!.

Erving Goffman (1987: 264) ha resaltado la posibilidad de estudiar el jazz y las pautas culturales de la Costa oeste a partir de términos de uso corriente- dig, bit, goof, scene, drag,- provenientes del lenguaje jazzístico que constituyen expresiones cotidianas que permiten "*a los individuos mantener cierto nivel profesional en la relación del actuante con los aspectos técnicos de las actuaciones cotidianas*". Con certeza, las pautas culturales de la Costa Oeste y Este entre 1940 y 1964 están influidas de modo directo por el slang y la jerga jazz-hip. Las declaraciones personales de Mezz Mezzrow sobre el lenguaje jive como lexia común de la calle enriquecida por los hipsters-músicos y no músicos- son representativas como caso de las interdependencias entre la vida cotidiana de los músicos y otros actores, participantes del mismo escenario que ellos: El lenguaje hip compartido y enriquecido por los jazzmen y los "otros" participantes de la calle, es la prueba de comparación de esas interdependencias que significan los métodos creativos- el uso de la improvisación- y el sentido- la incorporación gestual y corporal de la experiencia en la calle, en la expresión del discurso- de la acción creativa en esa música

llamada jazz.

El lenguaje hip es el modo de habla del jazzmen. Pero entre sí los músicos se comunican en su lenguaje específico, apresentando así la estructura social del mundo de la vida cotidiana y sus códigos lingüísticos tácitos.

La lógica de la improvisación jazzística como modo de habla ha interesado a sociólogos como David Sudnow (1978). Este autor aprendió y práctico el jazz en el piano para comprender de modo analógico lo esencial de la experiencia del habla, como uno de los rasgos de la acción más importantes de la vida cotidiana. La articulación de las frases, su encadenamiento alrededor de un tema o canción, hizo a Sudnow experimentar el proceso de construcción de secuencias de sonido como modo de aproximación comparativa y analógica a la propia experiencia del lenguaje en la vida cotidiana. Cuando un individuo ha de expresarse en un escenario cotidiano- tras un encuentro casual, una reunión programada, durante una comida familiar, en cualquier situación cara a cara posible- siempre hay construcciones y enunciados no calculados que se dicen sin antes preparar lo que se va a decir, y que proceden del background individual (la competencia, el saber, la destreza, la experiencia, la forma física, la rapidez mental...).

La vida cotidiana contiene múltiples momentos improvisados. De facto, no pueden predecirse los sucesos interaccionales que los actores sociales experimentarán en el trabajo, en la vida familiar, el ocio, en un viaje planificado de antemano. En el lenguaje acontece la misma situación. La planificación de la verbalización de las secuencias significativas es propia de la naturaleza humana y de las complejas situaciones que viven y comparten los individuos en una sociedad abierta como es la comunidad angloamericana. Los "imprevistos" forman parte de la trama de relaciones cotidianas y estos están "coordinados" por el lenguaje y la comunicación kinésica, proxémica y prosódica. En el jazz, como en la vida cotidiana,- como hablar sin saber lo que se va a decir hasta que se realiza esa efectuación verbal-, la improvisación es la prueba de la competencia individual-interindividual de los músicos:

Cuando un músico hace un solo,- un bit-, y se introduce en el mundo de lo no ensayado, los

otros músicos han de seguirle improvisando igualmente, sin saber lo que va a venir, en el mismo tiempo que el que utiliza el solista. Si el jazz es una forma artística musical en la cuál hay partes escritas y no escritas, y en estas últimas los bits rotan de unos músicos a otros, puede entenderse con claridad que el jazz es interacción y que el jazzman no es una voz sideman (acompañante) más que se limita a acompañar al solista mediante intervenciones de carácter tectónico- repetitivo.

Ese lenguaje de lo imprevisto está asociado al jazz desde su nacimiento y por ello, en la estructura social del mundo de la vida cotidiana de esta forma artística, es una regularidad esencial del proceso creativo específico tanto en lo que se refiere a los métodos cuánto en lo que corresponde al sentido, a los contenidos y significados de la obra.

La tercera dimensión que analicé como elemento relacional entre el jazz y las relaciones cara a cara urbanas era la influencia de la nueva identidad colectiva negra en el jazz freeforms que emerge a finales de los cincuenta entre los nuevos músicos. Charlie Mingus y John Coltrane son dos diferentes expresiones de dicho movimiento.

Mingus representa la tendencia irascible, radical, de los músicos free. Su leitmotif fue siempre demostrar las cualidades del jazz como high-art y la dignidad del jazzmen como creador tan respetable como los llamados músicos clásicos. Mingus, que fue bebopper y freejazzmen, ejemplifica la transición de la conciencia colectiva negroamericana (de la posición de disolución del negro en la masa como manera de conseguir la plena americanidad a la reivindicación de la dignidad del negroamericano cuya situación injusta limitaba el reconocimiento de la contribución cultural afroamericana al proyecto comunitario estadounidense).

Uno de los temas recurrentes en Mingus fueron sus declaraciones acerca del diferente status de los músicos clásicos y de jazz. Para él como para la mayoría de los músicos negros de los sesenta la distinción era extramusical, política y socio-cultural. Recibía un nombre: Racismo. Respetado y reconocido por los grupos culturales, por las instituciones políticas, por la mayoría de los maestros clásicos (Bernsteín, Copland, Krenek, Stravinsky), con su propia

infraestructura educativa oficial, presente en la Universidad a través de los Black Studies, Institutos de Estudios y Departamentos de Estudios Afroamericanos, el jazz sin embargo era menos que la música clásica contemporánea desde el punto de vista del reconocimiento cultural, del valor artístico. Los freejazzmen comenzaron a descomponer este prejuicio al incorporar múltiples elementos de esa música, (Ives, Bartok, Cage, Stravinsky, Webern) a la propia, argumentando que otros músicos (Bernstein, Ives, Copland, Grofé, Gershwin, Satie, Poulenc, Stravinsky, Milhaud) habían hecho lo mismo con "su" música y que el lenguaje de la música es universal.

A partir de las freeforms, el jazz se convertirá en una forma artística culta y de culto, merced a la generalización de la formación académica entre sus componentes y la incorporación de elementos de la música aleatoria, dodecafónica y serial a su obra, circunstancia que elitizó su práctica artística, aislándola de la gente (joven sobre todo) cuyo punto de contacto musical cotidiano fue a partir de 1965, y de modo progresivo, ritmos netamente pop como el rock and roll, el rhythm and blues, el soul el funk y otros.

Sin embargo esta realidad hoy más evidente- el carácter del jazz como música clásica y contemporánea americana- no era entre 1955 y 1964 un hecho compartido a nivel colectivo. Mientras el proceso de sincronización del jazz con los nuevos lenguajes contemporáneos se producía,- a los cuáles enriqueció de modo esencial-, los prejuicios "racistas" de las instituciones culturales no equiparaban el rol y el status del músico de jazz al del músico clásico. El argumento que expresaban los jazzmen, era el siguiente: Sí de acuerdo, el jazz es un arte. Ya lo reconocéis. Pero un músico clásico goza de un renombre y un prestigio "per se"; un músico de jazz tiene una consideración no equiparable". El reconocimiento era real y efectivo, pero la vida cotidiana del jazzmen- en términos de remuneración e imagen- no participaba de las ventajas de los circuitos de la Alta Cultura.

En su autobiografía, Mingus (1982:234) relata con sarcasmo esta situación,- uno de los principios motrices de la rebelión de músicos free y una de las características de la acción político-cultural de la protesta negra a partir de los sucesos de Montgomery (Alabama) de

1955, y por tanto uno de los elementos de distinción relevantes de su nueva identidad colectiva: la voluntad de equiparación, el reconocimiento cultural.

"Vengo de escuchar los cuartetos de Bartok...no se han anunciado los nombres, solamente Juilliard String Quartet. Así debería de ser siempre. Son buenos, excelentes intérpretes, sus nombres importan poco...son buenos, muy buenos, próximos a la perfección. Ellos poseen esa facultad de transformar en un segundo el alma del oyente y hacerlo estremecer de amor y belleza. La audición de tales artistas me remite a mi propósito original, pero una cosa que se llama jazz me ha apartado bien lejos de esta vida y dudo si le volveré a hallar. Soy un buen compositor, dotado de grandes posibilidades y he triunfado en el jazz, pero ¿se puede hablar, en verdad, de éxito?. Para un compositor, el jazz tiene aspectos axfisiantes en demasía. Me pregunto si existe un sólo músico de jazz con las cualidades de estos tipos. Hay algo tan viciado en todo esto que es de llorar... Yo mismo y todos los otros contrabajistas de jazz, debiéramos ser capaces de ejecutar las partes de violonchelo o viola más difícil de la música de cámara, pero el incentivo que nos permitiría alcanzar esos objetivos no existe en este país. (Lo cual no quiere decir que estos artistas que rozan hasta lo imposible el arco fueran capaces de swingear a cuatro tiempos como los jazzmen). Pero sí los melómanos conocieran la cantidad de talento que se cobija bajo el nombre del jazz, invadirían los despachos de managers y empresarios y anunciarían que rehusan contentarse con el pis de gato que se les propone...Espero que se hablará de mí antes de que sea

demasiado viejo. ¡Oh, formar parte de un cuarteto como el que he escuchado hoy!. Sí, verdaderamente yo lo quiero, sería necesario que abandonara el jazz- es una palabra que se identifica demasiado con engaño".

Mingus compara las habilidades del Julliard String Quartet con las de los jazzmen de modo irónico. Los bajistas de jazz, dice Mingus, debieran de saber tocar Bartok como el Cuarteto clásico; no es equivalente, en los conservatorios, saber tocar Pettiford, Blanton o Mingus. Para saber tocar Bartok y alcanzar el éxito es necesario dejar el jazz. Ese es, dice el compositor, el incentivo que falta en el país. Por eso, el triunfo de Mingus en el jazz es limitado, relativo e insuficiente.

Desde la perspectiva cognitiva de esta investigación, el éxito no sólo presupone el reconocimiento crítico y comunicativo que administran los críticos, materializa la audiencia y sancionan los media. El éxito, sobre todo, es la permanencia sincrónica y diacrónica de una obra en un espacio/tiempo historicosociológico dado caracterizado por unas claves de conocimiento cultural específicas. Esto quiere decir, que por encima de las mediaciones coyunturales, la verdadera dimensión del éxito de la obra de arte se alcanza con el paso del tiempo en el sentido trazado por N. Elias: (1989:147): los contenidos simbólicos, el sentido de las comunicaciones, "no se dan una vez por todas. Siempre están en movimiento, siempre haciéndose lo que son y siempre en devenir. Se desenvuelven en una u otra dirección, ya hacia una mayor cercanía a la realidad y una mayor adecuación objetiva, ya hacia un reforzamiento de su carácter como expresión de los afectos y fantasmas humanos, ya en el sentido de una síntesis que se amplía o estrecha".

Las obras de arte se hacen en un proceso civilizatorio preciso. El paso del tiempo permite entrever aspectos que las circunstancias socioculturales, y el conocimiento de la época no permitían y, viceversa, el transcurrir envejece y desvanece, temporalizándolo, el sentido de una época. Para los artistas, el éxito no es una aspiración coyuntural; la consagración del artista está ligada a la perennidad de sus creaciones en tanto en cuanto obras significativas de un período social y una civilización. En la música, como Walter Pater (1982:111),

escribiera en sus textos clásicos sobre el Renacimiento, es donde mejor se realiza el ideal artístico, la plena identificación entre fondo y forma, continente y contenido, significativo y significado, fin y medios, tema y expresión, temporalidad e intemporalidad; de ahí que el aforismo de Pater (1982:108) *"todas las artes aspiran constantemente a elevarse a la condición de la música"* sea un canon de comparación estético clásico: Para Pater, la música es la consumación del ideal artístico. El principio, la ley de la música es su capacidad para absorber las cualidades de todas las artes, lo que los críticos alemanes llaman el *Anders-streben*: *"la enajenación parcial de sus propias limitaciones gracias a la cuál las artes pueden, si bien no suplir el lugar de los demás, sí prestarse recíprocamente nuevas fuerzas"* (Pater, 1982:108).

Por esa cualidad sintética suprema, la música es un indicador cultural de un país y una civilización; porque subsume y absorbe los elementos simbólicos de un contexto sociocultural específico. El jazz es uno de los marcos de interacción cultural de las artes de nuestro siglo, especialmente en EE.UU.; es la única forma simbólica autóctona nacida en los Estados Unidos: su imagen, potencialidad cultural y contribución creativa ha sido "usada" con asiduidad por pintores, escultores, cineastas, fotógrafos y escritores americanos y europeos, como analizo en el capítulo 15. Sin embargo, la equiparación del jazz con otros estilos musicales contemporáneos (minimal, serial, aleatoria, dodecafónica, indeterminismo....) y clásicos, está desproporcionada dada su extracción sociocultural y la privación histórica de derechos políticos y culturales de la comunidad afroamericana.

La reivindicación de la equiparación por los freejazzmen constituyó un fenómeno social singular ya que supuso por parte de los músicos una acción racional tendente a lograr el reconocimiento de su creatividad y status cultural y americano "legítimo"; esta reivindicación era uno de los supuestos del movimiento pacífico y violento en pro de la dignificación de la vida cotidiana y el reconocimiento cultural de la comunidad negra a la nación americana. La paradójica situación que experimentaron las propuestas políticas y formales de los freejazzmen,- desatención y carencia de opciones de trabajo-, hizo que la mayoría de esta culta e hip generación de músicos emigraran a Europa entre 1965 y 1970, adquiriendo en el

Viejo Continente el reconocimiento cultural/laboral que se les privaba en EE.UU.

En Mayo de 1964, tras el asesinato del Presidente Kennedy, Malcolm X Shabazz rompe con los musulmanes e impulsa su Organización de la Unidad Afroamericana. Los freejazzmen eligieron a Malcolm X como su líder político porque su discurso directo y radical conectaba con sus aspiraciones políticas, cotidianas. Uno de los asistentes a uno de sus mítines fue John Coltrane, uno de los grandes artistas de la historia del jazz.

En una entrevista con Frank Kofsky (Simpkins:199-200), Coltrane revela sus sentimientos hacia el líder de la opción violenta:

*Koksky: -...Yo quería saber cuantas veces le ha visto,
 qué le pareció y demás.*

Coltrane: Aquella fue la única vez.

K: -¿Le impresionó?

*Coltrane:- Desde luego. Aquella fue la única vez. Verá se
 que tenía que ir a ver a aquel hombre. Yo vivía
 en el centro. Estaba en el hotel. Vi los carteles
 y me di cuenta de que iba a hablar ahí cerca,
 así que me dije:«voy a acudir a ver a ese tipo»
 porque no lo había visto nunca. Me impresionó
 bastante.*

*K: -Hay músicos que han dicho que existe cierta
 relación entre algunas ideas de Malcolm y la
 música, en especial la música negra. ¿Cree ud.
 que hay algo de eso?.*

*C: -Bueno, yo creo que la música al ser expresión
 del corazón humano, o del propio ser humano,
 lo expresa todo, expresa la totalidad de la
 experiencia humana en un momento*

determinado.

Uno de los tópicos usuales cuando se analizan las relaciones entre el free y el Black Power, entre el jazz libre y las opciones radicales de la protesta negra, es que el free fue un efecto mecánico de la nueva identidad colectiva emergente en la comunidad negra de los sesenta. Sin duda, tal movimiento musical fue una expresión simbólica e intelectual procedente de la relación entre la tradición de la música popular negra, los hallazgos del bebop y la incorporación de conceptos dimanantes de la vanguardia contemporánea.

Por ello el free fue denominado a su vez avant-garde, new thing, música contemporánea afroamericana,- revisando los actores el concepto jazz-, término que sí bien les servía de guía de identificación histórico-colectiva, de referencia con respecto a una tradición y a un mundo cultural presupuesto, les parecía restrictivo y con connotaciones indignas, dada la etimología del vocablo ¹⁵¹.

Los free-jazzmen fueron portadores simbólicos de la nueva conciencia colectiva negra en el terreno cultural. Pero no fueron un efecto,- como grupo de afinidad cultural-, mecánico de los movimientos sociales y políticos, una consecuencia de la labor organizativa de los líderes radicales negros. Los grupos free fueron anticipadores, en tanto que vanguardia cultural, de dichos movimientos definiendo algunos marcos de referencia específicos básicos en la configuración de la tabla reivindicativa del movimientos tales como el derecho al reconocimientos de la contribución creativa, cultural, afroamericana, al proyecto multicultural estadounidense. Desde el punto de vista histórico, el free nace en 1949 con Lennie Tristano. En esa época Malcolm Little era un hipster-aficionado-al-jazz-típico de Harlem y la 52. Antes del fenómeno Malcolm,- incluso Luther King-, las free forms son una realidad como estilo en la Costa Este (Cecil Taylor, Ornette Coleman, Albert Ayler y Sun Ra) y Oeste (John Carter, Bobby Bradford, Jimmy Giuffre).

Coltrane, que se adherirá al free en 1965, declara la "impresión" que produce en él el líder

¹⁵¹ Véase nota 109.

negro y la "presencia" de su mensaje en su música. Sin embargo, siendo su mensaje un componente parcial en su acción creativa, su discurso no es una traducción o transmisión del pensamiento de Malcolm X. La "música es una expresión de la totalidad de la experiencia humana en un momento determinado" dice Coltrane. Los planteamientos de Malcolm X y el Black Power impregnaron el free, pero este ya estaba construido como tal por los músicos antes de la convergencia en un espacio/tiempo dado entre las organizaciones sociales radicales y las propuestas formales violentas y transgresoras, que el free jazz encarnaba.

Sin embargo, y esto es lo esencial, tras la apariencia violenta de su discurso y universo armónico, el verdadero sentido de la opción free era espiritual y unitario. Músicos como Albert Ayler, John Coltrane y Sun Ra dotaron a su música de un soporte contextualizado (relacionado con la situación de la comunidad negra) pero sobre todo redescubrieron el carácter cósmico, expansivo, espiritual y ritual de la música afroamericana, acentuando el sentido religioso de la música y los valores del amor supremo y la paz que esta forma artística atesora. La resolución de la escisión de la comunidad blanca/negra en EE.UU.,- para los freejazzmen-, no era sólo una cuestión política: era sobre todo un asunto cultural y en última instancia, un problema relacionado con el decrecimiento de la dimensión interior y espiritual del hombre contemporáneo secularizado, extrañado de sí mismo y egótico, cuya única forma de satisfacer su neurosis es comprando. La dimensión mística y espiritual de los músicos free significaba la necesidad de la paz interior del individuo como fórmula para encontrarse consigo mismo y con los demás. Esta visión religiosa o trascendental de la relación social no prescindía de la realidad política y social. Indicaba que la nueva identidad colectiva negra, de la cuál los freejazzmen eran portadores, no era la consecuencia de un mero movimiento político de resistencia sino, y sobre todo, el resultado de un proceso de reflexión desarrollado por la élite cultural negra acerca de la necesidad de la comprensión y la compasión como valores dominantes en la interacción social cotidiana.

Esta carga utópica, preconizadora de una nueva era, fue la gran aportación de los freejazzmen a la configuración de una nueva identidad colectiva no ya afroamericana, sino americana en

general. Esa reflexión y su consiguiente formalización estilística nació de la experiencia de los actores en la calle, de su vida cotidiana.

CUADRO II. EL JAZZ

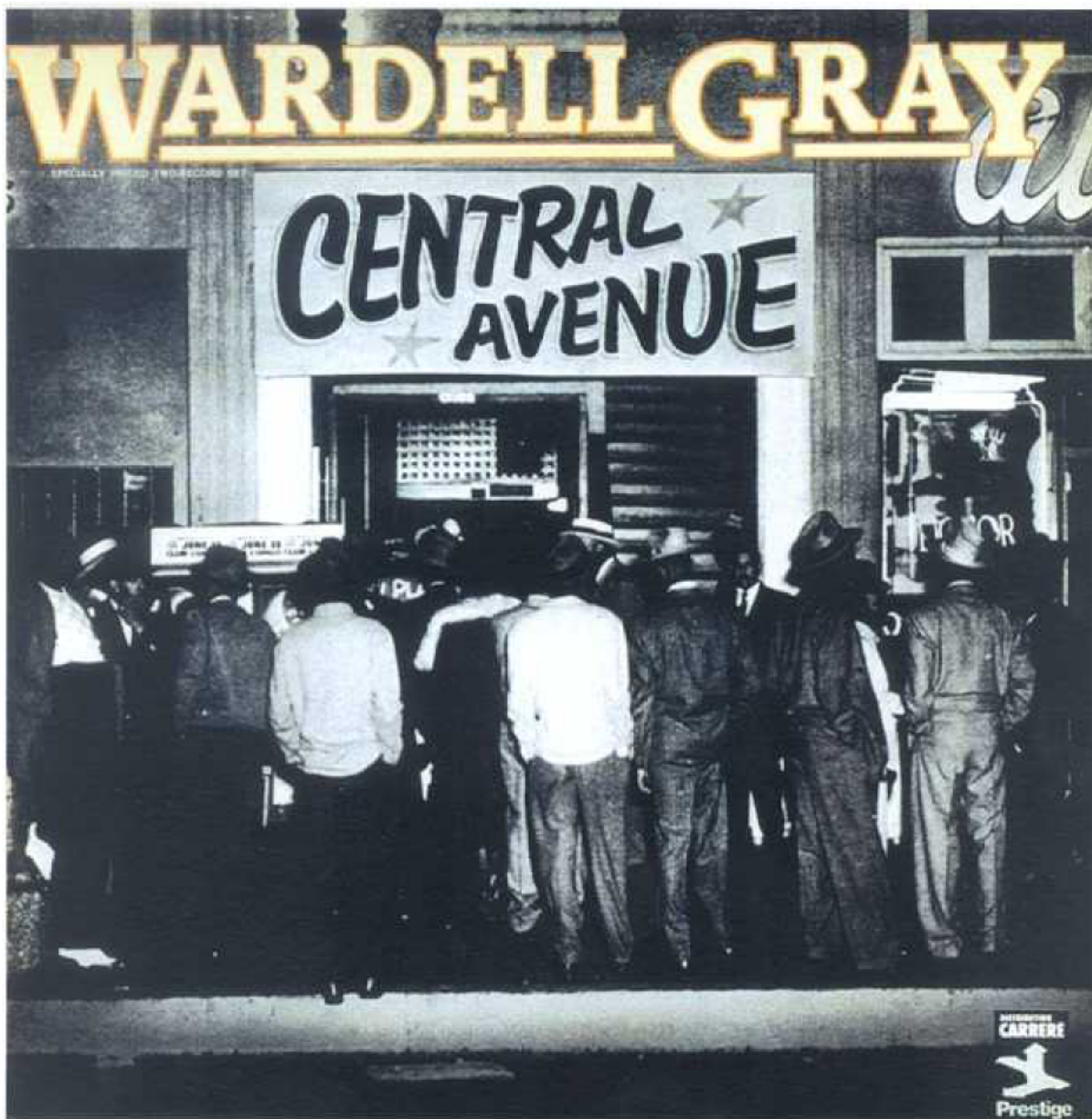
ESTILOS	GRUPOS / INTERACCION	MARCOS DE REFERENCIA	METODOS CREATIVOS
BE-BOP HARD-BOP WEST COAST FREE-FORMS THIRD STREAM	<ul style="list-style-type: none"> - LA ORQUESTA / EL COMBO - EL CLUB DE JAZZ - EL ESTUDIO DE GRABACION 	<ul style="list-style-type: none"> - LA CALLE COMO ESPACIO SIMBOLICO DE LA VIDA COTIDIANA MARGINAL - EL JAZZ, ARTE UNIVERSAL INTERRRACIAL - LA CREATIVIDAD COMO VALOR OPUESTO AL COMERCIALISMO - EL BLUES, MUSICA TRONCAL DEL JAZZ 	<ul style="list-style-type: none"> - LA IMPROVISACION, FUNDAMENTO DEL ACTO CREATIVO - LA IMPROVISACION, COMPOSICION ACTIVA - LA IMPROVISACION: UN METODO DE CREACION / COMPOSICION LOGICO E INTERACTIVO - PRACTICAR, LA CLAVE DE LA ADQUISICION DE LAS DESTREZAS - LA JAM COMO EXPERIENCIA CREATIVA / COMPETITIVA / COOPERATIVA ESPONTANEA



Calle 52. La calle del swing. La calle que nunca dormía. Escenario de interacción esencial de los músicos modernos durante el período de postguerra. La "Calle" fue la principal factoría de producción de sentido musical de la América de la imaginación liberal.



Charlie Parker y Chet Baker en Los Angeles, 1952. El jazz de la Costa Oeste -West Coast Jazz- fue un estilo derivado de las contribuciones formales que introdujo el bop en el jazz. Las interacciones de los músicos eran continuas. Los estilos de post-guerra nacen de esas interdependencias. La innovación y el individualismo vitalista fueron los rasgos predominantes de aquellas experiencias compartidas.



Portada de la reedición (1976) de las grabaciones históricas (1950) de Wardell Gray en Central Avenue.

En los primeros cincuenta cuando el be-bop y la 52 eran el estilo y la Calle-Factoría respectivamente de la nueva música, Central Avenue era lo propio en Los Angeles. En los clubs de esta calle los jóvenes improvisadores californianos como W. Gray, S. Clark, A. Farmer, D. Gordon, B. Kessel, H. Hawes, L. Marable, T. Charles, S. Criss, T. Edwards, B. Colette, Ch. Mingus y otros contribuyeron a definir los supuestos cognitivos y técnicos de los nuevos estilos en clásicas jams. La jam es la principal fórmula de cooperación y competencia descubierta por el jazz. El capítulo de entrada de "Adios, muñeca" (1940) de R. Chandler tiene como escenario a esta Calle-Factoría angelina.



Duke Ellington. Uno de los músicos determinantes en la configuración del jazz como forma artística. Su pensamiento revela una de las particularidades socioculturales de esta música: el juego del what's happening es el mecanismo que el jazz emplea como música portadora y expresiva del espíritu del tiempo (zeitgeist). Escribió en su autobiografía (Ellington, 1973:413): "Cuando tú coges a un músico de jazz de un período, si él es uno de los creadores singulares del mismo, tienes que estar seguro que él está reflejando **lo que esta pasando** en su tiempo".



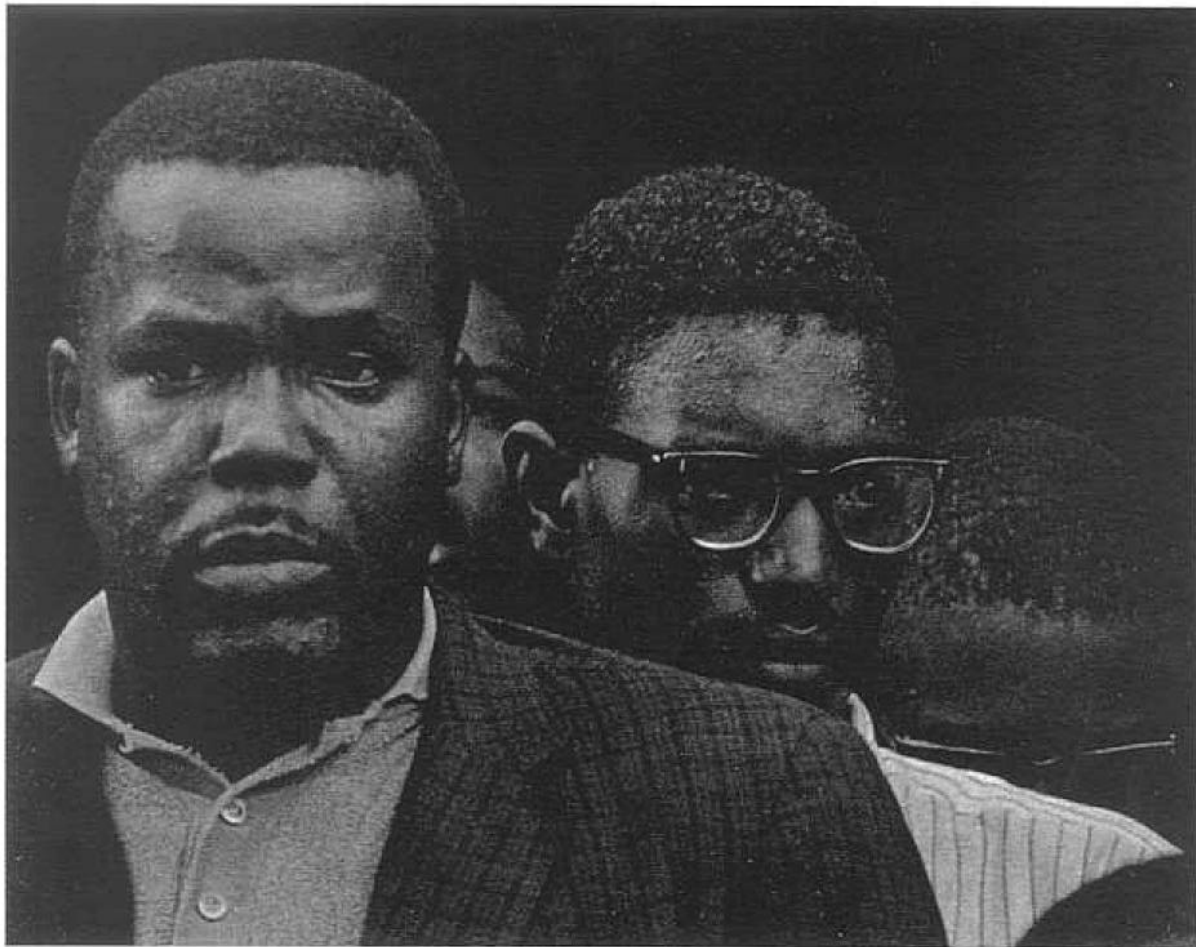
Billie Holiday en el Café Society. El jazz accede a los escenarios de diversión de la élite del poder neoyorkino. Modelo de night club interracial, el slogan del Café Society fue "El lugar erróneo para la gente correcta". Según C.W.Mills (1978:75) en este tipo de centros nocturnos neoyorkinos "se mezclan los principales habitantes del mundo de la fama-la élite institucional, la buena sociedad metropolitana y los profesionales de los espectáculos". Durante su temporada de dos años en el Café Society de B.Josephson, B.Holiday y Lewis Allan crearon la canción "Strange fruit", la pieza más dramática y reivindicativa cantada por Lady Day. La canción alude al linchamiento de un hombre negro en el Sur, al extraño fruto que pende de un árbol . . . un hombre negro colgado.



El rhythm and blues fue la música popular predominante en los primeros cincuenta. Así se llamó a los "race records" cuando este estilo traspasó el ámbito de la música racial. El rock and roll es una derivación de este modo de música negra. En la imagen, el saxofonista Big Jay Mc Neely, tocando en el suelo del escenario, rodeado de fans excitados. La comunicación es un requerimiento esencial en los diferentes estilos (jazz, blues, r and b, soul, spirituals, gospel, funk) forjados por la comunidad negra americana.



M.L.King y Malcolm X son los dos líderes modernos de la comunidad negra. En 1957, el Dr. King organizó la Peregrinación de la libertad; el lugar de cita era el Memorial Lincoln, Washington. Allí ante 40.000 personas de su raza pediría al Presidente “dadnos el voto y transformaremos las pasadas fechorias de las masas sedientas de sangre en las buenas acciones de ciudadanos pacíficos”. Prayer for passive assistance es la composición (Ch. Mingus, 1960, Limelight) de referencia basada en sus principios de movilización.



Four Men, 1964. Fotografía de Roy de Carava.

Imagen expresiva de la angustia y crispación de la comunidad negra. En los años anteriores y posteriores a la fecha de la foto, la identidad colectiva de la población de color experimenta una de sus mutaciones más significativas, su conversión en "comunidad afroamericana": La marcha sobre Washington (1963), el asesinato de J.F.K. (1963), el asesinato de Malcolm X (1965), los disturbios de Detroit (1967) y el asesinato de M.L.King (1968) son los acontecimientos determinantes de los cambios de actitud (de la resistencia pasiva al Poder Negro). Durante 1963-1968, el free-jazz se consolidará como el estilo portador de las reclamaciones políticas y culturales "negras" y "afroamericanas".



Imagen de un autobús captada por R.Frank (1958) en Nueva Orleans: La vida cotidiana del periodo investigado está expresada con nitidez en la foto. La escisión entre la comunidad anglosajona, blanca y protestante y la comunidad negra es uno de los rasgos esenciales de la vida colectiva del período investigado. El Movimiento de los Derechos Civiles canalizó la aspiración de la comunidad negra de convivir y coexistir con el resto de los ciudadanos en un marco democrático común.



El quinteto de Albert Ayler en acción. Su música es una mezcla de tradición y vanguardia: Canciones gospel, marchas militares, música de circo, blues y r and b, danzas folk, atonalidad y avant-garde. Modelo de free jazzmen, su discurso es una celebración del inconsciente cultural de la comunidad negra. Maestro del arte de la improvisación, personifica, a comienzos de los sesenta, el espíritu de la nueva identidad colectiva afroamericana: "Yo toco paz y alegría ... creo que la música puede ayudar a traer esto a cada ser humano porque la música es realmente la fuerza curativa del universo ... el mensaje que quiero trasladarte es el del amor espiritual, la paz y la comprensión". En una época de ira y protesta, estas palabras de Ayler significan el pensamiento de la vanguardia cultural negra del primer lustro de los sesenta. Ayler muere en circunstancias desconocidas en 1971. Su cuerpo fue encontrado en el East River en Nueva York.

XIV. EL CINE, ARTE COMPARTIDO.

El cine es el arte representativo de la cultura visualista del S.XX. Expresión simbólica de la cultura de masas, el cinematógrafo, -desde sus inicios- fue concebido por los actores creadores de esta nueva forma artística, como un negocio/ espectáculo público con contenidos artísticos clásicos: representación o proyección del mundo, la vida, el individuo y la sociedad por el creador del film (el director).

La combinación de estos dos supuestos, -arte y negocio- fueron definidos por el cine primero y por la música popular (el jazz) después, toda vez que el arte de la literatura y la pintura, - si bien un proyecto editorial y la transacción de una obra de arte comparten con el cine y el jazz la dimensión "negocio" no participan con ellos de la función de espectáculo y celebración que les caracteriza- establecen con el lector una relación comunicativa no participativa durante el proceso de realización del objeto cultural a aprehender. La relación del espectador con la pintura y la literatura modernas es activa, contemplativa, estática: se leen y miran estructuras de sentido textuales y visuales estables, imágenes fijas, situaciones donde la acción y el movimiento han de ser alcanzados, "conseguidos", por el creador mediante el empleo de las técnicas y los trucos adecuados. Para el lector y el espectador de pintura, la celebración y la fiesta son procesos experienciales improbables. Para el voyeur y el oyente, una película y un concierto son actos delimitados por su duración, por un escenario interrelacional compartido y unas imágenes y sonidos polarizantes. Además el cine y la música popular (el jazz) convergen en el proceso (industrial) de fabricación del objeto cultural: la película es la cinta que gira de principio a fin; la música moderna es el concierto en vivo y el disco (como prolongación performativa y como soporte de las creaciones cotidianas de los músicos).

Como Rudolf Arheim (1986:131) afirmaba, el cine es un arte especializado *"en la presentación de acontecimientos..." muestra cambios en el transcurso del tiempo ".... "Un film es en sí mismo un acontecimiento: tiene un aspecto diferente a cada momento, en tanto que en un cuadro o una escultura no hay un desarrollo temporal comparable. Como el movimiento constituye una de sus cualidades sobresalientes, la ley estética impone al cine la*

utilización e interpretación del movimiento". "El movimiento no sólo sirve para informar al auditorio sobre los acontecimientos que constituyen la narración, también es sumamente expresivo."

El movimiento cinematográfico,- la acción y el efecto de los cambios situacionales de los actores y lugares de un film mediante el empleo de imágenes, secuencias y fotogramas dinámicos-, es, como Arheim señala, una de las cualidades diferenciales del cine con respecto a otras formas artísticas; es la *raison d'être* de la acción cinematográfica como proyecto artístico, el mecanismo formal que causa las diferentes combinaciones de interacción entre el conjunto de creadores (productor, director, escritor, fotógrafo, actores, músico, escenógrafo) participantes en la realización de una película.

Esta última consideración es otra de las cualidades del cine, su naturaleza interartística. La interpretación de los tipos profesionales descritos, más otras múltiples actividades (operadores, script, ayudantes de dirección, diseño gráfico, etc, etc), configuran la vida cotidiana de un film, desarrollándose múltiples líneas de relación intersubjetiva entre los diferentes creadores participantes. Este aspecto constituye una de las particularidades esenciales que definen al cine como un arte compartido, esto es como una forma artística en la cual, al rol determinante del director se agregan múltiples presencias discursivas específicas.

Una tercera dimensión del cine como arte es su condición de arte comercializado y de masas.

Mikel Dufrenne (1983:109) dice al respecto: *"¿Es hoy posible un arte de masas? Uno está tentado de creerlo así, si se piensa en las muestras que presenta: la imagerie religiosa en su mayoría, los films de Hollywood la novela policiaca. Se trata de un arte comercializado cuyas obras se producen en serie, en realidad es una usurpación de las técnicas del arte por parte de los comerciantes, y esto de hecho no es suficiente para proscribir sin más la idea de un arte de masas".*

La respuesta de Dufrenne es categórica. El atributo de "comercial" no es suficiente para anegar la cualidad artística de una forma simbólica de orientación comercial, de masas.

Distinto es que esa forma se rijan de modo unívoco por criterios comerciales ¹⁵². Y no es suficiente porque en la sociedad de masas, -donde hay que encajar el cine como fenómeno artístico y espectáculo cotidiano-, el nivel de información y conocimiento de la comunidad social con respecto a las formas y los temas desarrollados por los géneros cinematográficos se ajusta a la línea argumental y visual básica expresada; difiere, empero -según el nivel educativo y cultural de los diversos estratos que conforman el público-, la comprensión en profundidad de las claves y sutilezas formales y de sentido distribuidos a lo largo de una película. El cine nació como arte de masas en el momento histórico-sociológico lógico: como variante cultural del industrialismo y la sociedad de masas, como espectáculo comercial expresivo de la democratización cultural de las sociedades modernas.

Esta faceta del cine es otro rasgo de la fórmula "arte compartido" que empleo para definir la naturaleza social de la creación artística en el cine puesto que el elemento comercial ha constituido, en términos históricos, no sólo un factor estratégico común a todos los proyectos empresariales cinematográficos sino que esa cuestión ha constituido uno de los elementos tradicionales de discusión y negociación entre las diferentes profesiones propias del cine -especialmente entre el productor y el director-, originando iniciativas empresariales alternativas tales como la de los Productores Independientes y los cineastas underground ¹⁵³. Este último aspecto, -la intercambiabilidad, disputa y relaciones interprofesionales en los

¹⁵² Me refiero a que es necesario trazar una línea de demarcación entre el cine banal, la pintura ornamental, la música ambiental, y el best-seller como productos desprovistos de sentido y desmarcados de la tradición estética y artística y las manifestaciones creativas enmarcadas por la Historia Cultural. Esas manifestaciones son expresivas del consumo de las artes como cobertura decorativa y funcional pero no son significativas de las estructuras del mundo de la vida y su mundo histórico presupuesto por carecer de elementos de conocimiento y reflexión con respecto a su propia tradición y a la vida humana en sí (y a las relaciones intersubjetivas de sentido que esta presupone).

¹⁵³ Designo con este término a los films independientes situados fuera del circuito público visionados en espacios restringidos (filmotecas, cine clubs universitarios), realizados con bajo presupuesto, desvinculados de cualquier lógica de optimización económica y cuya finalidad es, sobre todo, experimental. A. Mekas, K. Anger, G. Markopoulos, J. Smith, A. Warhol, D. Morrissey, J. McBride, E. de Antonio son algunos de los nombres de este tipo cinematográfico opcional reunido al principio en torno a la revista Film Culture, a la Factory de A. Warhol y a la cooperativa The Films Maker's Cooperative. Opone a los valores narrativos y de perfección formal hollywoodienses, lo inarticulado, la improvisación y el rechazo de los valores de la sociedad de consumo.

proyectos cinematográficos- es el que interesa aquí dada la tesis general de la investigación (el arte es interacción; las relaciones cara a cara y el mundo cultural objetivo influyen en los métodos y el sentido de la obra; el conocimiento artístico y la creación simbólica están socializados, compitiendo al creador la objetivación del mundo exterior e interior del cual él es actor participante y sujeto experimentador).

A otro nivel, el cine, - a lo largo de este siglo- ha creado un aparato industrial y simbólico propio: el estudio, la sala comercial, la filmoteca, la revista especializada de divulgación, los Departamentos universitarios, la Academia de las Artes (Oscar), son diferentes entidades de interacción y legitimación cultural que han hecho posible la existencia de un mundo de relaciones sociales internacionalizadas,- de fuerte impacto en las costumbres, la mentalidad, y el comportamiento actitudinal del público- cuya capital fue y es Hollywood. En este complejo entramado territorial y empresarial, los diferentes grupos de afinidad cultural y profesional convivieron y compartieron experiencias dentro y fuera del plató.

El mundo del cine ha producido además de géneros y estilos, teorías acerca de la expresión cinematográfica, es decir generalizaciones extraídas de la historia del cine sobre el cine como objeto de reflexión. Este es un dato manifiesto de la riqueza cultural de esta forma artística contemporánea.

Dudley Andrew (1993) ha delimitado un conjunto de teorías explicativas del hecho cinematográfico. Para este investigador son identificables tres grandes líneas reflexivas sobre el cine desarrolladas por pensadores rusos, alemanes y franceses.

Distingue la tradición formativa (H. Munsterberg, R. Arheim, B. Balazs y el formalismo ruso, S. M. Eisenstein), la teoría cinematográfica realista (S. Kracauer y el planteamiento fenomenológico de Andre Bazin) y la teoría cinematográfica contemporánea francesa (J. Mitry, el enfoque psicoanalítico-semiótico de Ch. Metz y los desarrollos fenomenológicos de A. Ayfre y H. Agel). Esta demarcación de los grandes ejes de reflexión teórica establecida por Andrew requiere el complemento de la perspectiva del auteur (autor) trazada por A. Sarris (1970).

De las diferentes teorías delimitadas sigo la línea trazada por A. Bazin por conectar su enfoque fenomenológico con el núcleo teórico de este proyecto (la sociología interpretativa) y utilizo la teoría del auteur de A. Sarris por su valor heurístico: por haber realizado un análisis valorativo de los directores como artistas ubicados en un contexto industrial/mercantil.

La perspectiva fenomenológica en cine tiene en A. Bazin, H. Agel y A. Ayfre a sus teóricos más relevantes. Partiendo del supuesto conceptual de Merleau-Ponty del arte como actividad primaria, los fenomenólogos plantearon un conocimiento y estudio del cine desde dentro, sometiendo su esquema analítico a la obra; situándose en el terreno de la experiencia de los actores. Para los fenomenólogos el cine de contemplación (Flaherty, Dreyer, Mizoguchi, Rosellini, Von Stroheim, Renoir, Ford, Welles), -como Andrew (1993:289) ha señalado-, valora *"los grandes films de la vida, la unidad, la armonía y la síntesis. Sólo estos pueden permitirnos una mirada a las leyes transcendentales que organizan silenciosamente nuestra visión cotidiana, nuestra experiencia cotidiana"*. Encontramos en el cine el sentido oculto de las cosas, las fuerzas opacas de las relaciones intersubjetivas diarias cuyo sentido sólo entrevemos presentado en la pantalla, cuando el espectador reconoce algo que forma parte de su mundo habitual en ella, no percatándose, fuera de la función, de los procesos cognitivos que articulan su vida cotidiana.

Las situaciones intersubjetivas y el mundo de los objetos fundamentan el cine. Esa trascendentalización formalizada de la vida que constituye el arte en la Era Moderna es una consecuencia de la experiencia cotidiana que comparten el creador y el espectador.

A. Bazin es el teórico más destacado de la fenomenología en cine. Cofundador (1951) con Jacques Duniol-Valcroze de Cahiers du Cinema, la revista más influyente en la historia del cine, Bazin fue el faro de la joven generación de "redactores" de esa revista (F. Truffaut, J.L. Godard, E. Rommer, J. Rivette, Cl. Chabrol, E. Kast) que redescubrieron la creatividad de los directores americanos y que luego formaron la Nouvelle Vague. En lo que a esta investigación se refiere, las ideas de Bazin más valiosas proceden de su artículo "La evolución del lenguaje cinematográfico" (Bazin, 1990:81-100). En dicho texto -recopilatorio

de sus artículos escritos entre 1950 y 1955- Bazin desarrolla cuatro ideas claves:

1. Entre 1930 y 1940 se produce en el mundo y de modo especial en Hollywood una cierta *"comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico"* (pag. 86).
2. Hacia 1939 el cine sonoro conoce en América *"una especie de perfección clásica, fundada en la madurez de los géneros dramáticos y en la estabilización de los progresos técnicos"*. (pag. 89)
3. La profundidad de campo-procedimiento de puesta en escena que hace moverse a los personajes de delante hacia atrás, o viceversa, y no solamente en un solo plano; el campo es la extensión fotografiada por la cámara-, *"coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad"*. este progreso formal *"implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta de escena"*. (pag. 95)
4. *"Hoy el director escribe directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para hacer inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es solo un competidor del pintor o el dramaturgo, sino que no ha llegado a igualarse con el novelista"* (pag. 100)

La primera consideración y la segunda se corresponden. Con esas generalizaciones, Bazin confirma la consolidación en Hollywood de los géneros cinematográficos (western, cine negro, comedia, melodrama, musical.....), la estabilización de un conjunto de progresos técnicos continuos (película pancromática, generalización de la grúa, conocimiento de los recursos del micro, etc, etc) y el empleo sistemático de un conjunto de innovaciones formales (fotografía en claroscuro, escenografías con techo, perspectivas creativas, profundidad de campo, bandas sonoras contextualizadoras, efectos especiales y sonoros, montajes dinámicos y elípticos, flashbacks -fórmula narrativa que altera el orden cronológico de los hechos-, travellings -los objetos y/o los personajes se alejan o se acercan a la cámara, sin desplazarse esta-, etc, etc). Orson Welles es el prototipo del cineasta innovador a comienzos de los cuarenta.

La "comunidad de expresión" formal y técnica existente en Hollywood demuestra la

sedimentación del arte cinematográfico. Un conjunto de principios cognitivos y reglas técnicas afines serán empleadas por los autores cinematográficos para materializar sus historias.

Esta nueva situación cambia el rol del espectador, al implicarle de manera activa en la mise en scène. El espectador deja de ser un sujeto fuera de la acción; su punto de vista es un aspecto incorporado por el cineasta al film. En la medida que la película de un director se convierte en un objeto cultural, en una manifestación de sentido -lo cual implica un lenguaje formal- el espectador se convierte en un participante de lo que está pasando.

El cineasta, -un creador en posesión de unos medios de expresión- configura el film "empleando" al espectador, situándole en una relación con lo que acontece en la pantalla más directa, espontánea y activa que la que experimenta en la realidad cotidiana al participar en una función en la que se da una interacción simbólica entre lo que se ve y lo que se representa. La concrección de esta situación visiva se debe a que el uso de los recursos del arte cinematográfico moderno permite al autor manipular la realidad desde dentro, durante la acción -el rodaje y el montaje- de la película. Se da así una presentación continua entre realidad y ficción de la cual participan los diferentes creadores que comparten el proceso creativo y el espectador en tanto que sujeto activo legitimador del sentido.

A. Sarris es el otro vector de teoría cinematográfica de esta investigación. Su concepción parte del supuesto de que Hollywood, en contraposición al modelo ideologizado marxista, no es un centro de producción de cine de entretenimiento banal sino la sede principal de un conjunto de factorías de producción de sentido cultural. Lo que hizo Sarris (el esqueleto de sus propuestas aparece en Film Culture en 1963) fue categorizar a los directores/autores, - y definir el concepto de auteur-, que trabajaban en Hollywood y en EE.UU en general.

La teoría del auteur se asienta en la identificación de los rasgos expresivos de la personalidad del realizador, aunque este pensador e historiador del cine indique (1970:31) que *"la teoría del autor se fundamenta en el hecho de que el cine no puede ser un arte del todo personal, ni siquiera en las circunstancias más propicias" porque "todos los directores, no sólo los de Hollywood están aprisionados por las condiciones de su arte y su cultura"*.

El carácter industrial del cine, su peculiaridad interartística/interprofesional hacen del director un autor que comparte con otros artistas y profesionales creativos la creatividad de un film: todos ellos, además, realizan una actividad culturalmente enmarcada.

Partiendo del supuesto de que el arte cinematográfico se debe a la acción compartida de los directores-autores con los diferentes profesionales creativos concitados para la realización de un film, Sarris (1970:36) acota el significado de la identificación director-auteur, relativizando cualquier asemejación mecanicista: *"No todos los directores, dice, son autores. En realidad la mayoría de los directores son de hecho anónimos. Tampoco todos los autores son necesariamente directores"*.

Estas matizaciones se refieren a que la cantidad de directores-no autores, de profesionales funcionales sin estilo y proyecto creativo, que dirigen películas concebidas por la productora, es superior a la de los autores-directores que entran dentro de la categoría de artistas, o creadores con un estilo y una visión del hombre y el mundo social en el que vive y del que participa. Esto quiere decir que los doscientos directores-autores del período analizado por Sarris (1929-1968) son menos que el amplio número de directores funcionales que han dirigido películas en ese lapso temporal, lo cual evidencia, por otra parte, la existencia de una elevada cantidad de directores-autores en el período histórico analizado por el pensador e historiador de referencia.

La perspectiva de Sarris es básica para esta investigación por dos motivos. El primero es de carácter teórico: facilita la identificación del actor-creador (el director-autor) de un film. Esto me permite jugar con la noción de artista empleada en la literatura, la música y la pintura, con relación al director de cine, un tipo de artista cuyo fin no es sólo la construcción de imágenes sino también la secuenciación y dotación de una trama de sentido a ese montaje o edición de imágenes similar como Bazin (1990:100) dijera, al mundo real que crea un novelista, esto es, construyendo desde dentro, en la acción del film y en colaboración con otros participantes, una realidad imaginada. El segundo motivo es metodológico: el hecho enunciado con anterioridad implica el uso de declaraciones personales de los directores como autores significativos y representativos del proceso cinematográfico con independencia de que

utilice otros documentos de actores y actrices, productores, guionistas o fotógrafos.

Esta introducción fija los elementos básicos sobre los que gira este capítulo, sobre los marcos de referencia y espacios compartidos por los directores-creadores y los diferentes artistas y profesionales creativos que cohabitan en los proyectos empresariales cinematográficos y que han marcado el sentido de sus realizaciones y los métodos y las técnicas de ejecución empleados. Como en el resto de las artes el análisis e interpretación pivota en torno a las regularidades distintivas de las artes en los EE.UU durante el período investigado, regularidades que lo son a su vez de la estructura social del mundo de la vida cotidiana americana general.

Observo y analizo en los siguientes epígrafes los diferentes aspectos contextuales, estructurales e intersubjetivos, que han hecho del cine un arte compartido que integra el punto de vista del espectador en el proceso de realización y visión; un arte industrial y cotidiano que tuvo en los EE.UU de América (entre 1930 y 1965) su período de máximo esplendor.

XIV.I. DE LA ERA DE LOS ESTUDIOS A LAS PRODUCCIONES INDEPENDIENTES.

George Sadoul (1972:325-338) ha analizado el ambiente hot que existía en Hollywood tras el fin de la guerra dominado: por el liberalismo rooseveltiano, con la presencia de los directores de la preguerra (Ford, Hawks, Capra, Vidor, Walsh,) en acción, con grandes éxitos de taquilla (cinco millones de entradas en 1946), con la apertura de nuevos mercados (Japón, Alemania, Italia), Hollywood, la Fábrica de Sueños, alcanzaba el cénit comercial y artístico desde que la pequeña ciudad del oeste Tinseltown se convirtiera en la ciudad mundial de la industria y el arte cinematográficos.

Dos hechos, empero, cambiaron la situación que describe Sadoul. El primero de ellos - Dictamen del Tribunal Supremo (1948) mediante el cual se indica que la incorporación de medios simultáneos de producción y exhibición era monopolista, por lo que era menester que

los Estudios se desprendieran de sus cadenas de cine- supuso el desmantelamiento del sistema que impulsó el cine como arte comercial, transformándose las pautas de interacción que habían articulado la vida cotidiana de los Estudios de Hollywood (hacia 1965 estos ya eran historia). Este hecho,- más el nacimiento de la TV y las productoras independientes-, ocasionó el principio del fin de los Estudios y el comienzo de los proyectos cinematográficos independientes, aunque y como Douglas Gomery (1992:227) ha señalado, *"De la era de los estudios permanece el dominio del mercado de la distribución mundial por parte de las campañas principales, excepto RKO. Todavía vemos las películas que destacaron durante la era de los estudios"*.

El segundo hecho transcendente que alteró el clima armónico que caracterizaba a la Ciudad de las Redes -como Otto Fiedrich (1991) ha llamado a Hollywood dada la complejidad de sus tramas intersubjetivas-, fue el McCarthysmo. Analizo en este epígrafe el primer hecho y su relación con el objeto de la investigación para proceder en el siguiente al examen del McCarthysmo como fenómeno representativo de la sociedad americana de finales de los cuarenta; este hecho tuvo en Hollywood una repercusión singular.

Los llamados Estudios de Hollywood constituyen la segunda etapa de la historia del cine americano (la primera, la etapa de formación, transcurre entre 1913 y 1930). El período de actuación de los Grandes Estudios transcurre entre 1930 y 1949, abriéndose tras el Dictamen reseñado de la Corte Suprema, la tercera gran etapa en la cual aún nos encontramos hoy: las producciones independientes distribuidas por las grandes compañías de la era de los Estudios excepto la Radio-Keith-Company (RKO). Esta última, Paramount, Metro Godwin Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros, Universal, Columbia y United Artists son los grandes Estudios a los cuales están ligados los nombres de magnates como Darryl F. Zanuck, David O'Selznick, Louis B. Mayer, Samuel Goldwin, Jack Warner, Irving Thalberg, Harry Cohn, Carl Laemmle, William Fox, Adolph Zukor generación de prestigiosos productores que hicieron posible la edificación de Hollywood como ciudad del arte cinematográfico.

Según la definición de Ettan Morden (1989:20) *"un estudio es un lugar gobernado por un presupuesto instaurado por un magnate que cree que puede vender ciertas clases de estrellas que son presentadas por un equipo*

de expertos que comparten ciertos conceptos sociales, políticos y artísticos".

¿Y el director?. Dice Borden (1984:19): "El director era el eje del proceso cinematográfico. Esto puede sonar falso en esta era de autores, pero tiempo atrás el cine era espontáneo, natural, auténtico, no el arte de íntima consideración que analizamos hoy en día. El cine era sencillo casi hecho en casa. Si una persona podía dominar un proyecto, este era evidentemente el director. Todo pasaba a través suyo: problemas técnicos, elecciones artísticas, la actuación, la escenografía, el aspecto y el tono del trabajo. Expresado con sencillez, el director era el administrador artístico de sus películas".

Las caracterizaciones de Borden facilitan la definición del magnate-productor y el director y sus relaciones. Durante la Era de los Estudios, el magnate era el responsable del diseño de la producción de los proyectos cinematográficos. Decidía los guiones y las estrellas. El director-autor, o anónimo director funcional, administraba los elementos estrictamente cinematográficos -escenografía, fotografía, actores, aplicación del guión, montaje -expresivo y "novelístico"- en sentido baziniano- o sin criterios estilísticos (según fuera autor o profesional funcional). Las relaciones entre el Magnate y el director y entre estos, los actores y los guionistas y otros profesionales y creadores constituían la base del dispositivo situacional que originaba un film. Los encuentros, conversaciones, acuerdos, conflictos, las situaciones espontáneas generadas por una rutina de trabajo compartido, impregnaban el resultado final del film. En 14.7 vuelvo sobre este punto exhibiendo documentos personales de referencia.

El Estudio, por tanto, era en Hollywood la entidad de interacción focalizada y no focalizada básica, el marco de referencia conceptual del sistema de relaciones sociales que hacían posible la producción cinematográfica: Los Estudios eran lugares, escenarios móviles y decorados adhoc, donde se realizaban las películas y donde estaban los espacios habituales donde se discutían y rodaban los films. Pero al mismo tiempo, y sobre todo Los Estudios eran una idea, un marco que definía la situación cinematográfica en proceso de diseño y ejecución de un film: cada Estudio tenía su imagen corporativa, sus directores, estrellas, fotógrafos, diseñadores gráficos, guionistas, figurinistas, etc, etc. Cada Estudio tenía su estilo cognitivo. Cada película de un Estudio tenía su marca de la casa, al ser realizada por un equipo

interprofesional/interdisciplinar estable que trabajaba de forma compenetrada durante ciclos variables de tiempo. Este hecho reforzaba los lazos relacionales, la racionalidad del trabajo, combinándose planificación y espontaneidad de manera natural dada la sistematización de roles y funciones existentes durante el proceso de producción, realización, distribución y exhibición del film, tareas todas ellas dependientes de cada Estudio. Los Estudios eran una idea, un concepto y modo de "hacer" cine.

Uno de los elementos determinantes del éxito de los Estudios fue el enfoque monopolístico que compartieron durante los 20 años de duración de su égida.

Dice Gomery (199:39): *"Los ocho colaboraban entre sí por su bien común. No se practicaba la competencia por la competencia. Las mayores diferencias radicaban en su forma de llevar los circuitos de exhibición, porque cada sociedad ¹⁵⁴ dominaba una región concreta del país Esta firmeza en la distribución y en la exhibición hicieron del cine un auténtico medio de comunicación de masas".*

Los Ocho colaboraban entre sí. El modo relacional compartido resultaba de impedir la competencia a otros proyectos concursantes mediante la barrera que suponía el control de la distribución y la exhibición en todo el país. Se obstaculizaba la competencia a los proyectos exteriores al racket ¹⁵⁵ y se negociaban los espacios de influencia entre los ocho sin recurrir a mecanismos de competencia basados en la calidad, el contenido estético, la espectacularidad u otros atributos publicitariamente atractivos.

El Estudio era para los grupos interprofesionales y los artistas de Hollywood un lugar y a la vez un no-lugar, -un marco de referencia; el supuesto e idea básica que articulaba y ponía en funcionamiento el sistema (del diseño original de un film a su visión en una sala de exhibición

¹⁵⁴Douglas Gomery (1991:20) emplea la estructura conceptual "sociedad cinematográfica" en lugar de Estudios porque este término no refleja con precisión las actividades de estas empresas culturales (circuitos de exhibición diversificados que producían largometrajes, cortometrajes, cartoons y noticias para llenar sus salas).

¹⁵⁵Para Bell (1964:160) "los rackets (la actividad ilícita organizada para un beneficio perdurable, en vez de actos individuales, legales) urbanos son una de las extrañas vías de ascenso y movilidad social en la vida americana".

propiedad del Estudio).

Otro factor que motivó la disminución de la influencia de los Estudios, -el fin de la época dorada de Hollywood-, en el sentido establecido (me refiero al sistema de producción/exhibición; desde el punto de vista creativo, el esplendor hollywoodiense sobrepasará la década de los sesenta como argumento en 14.5) fue la invención y comercialización inmediata y masiva de la televisión. En 1950 había cinco millones de receptores. Entre 1950 y 1953, al tiempo que se acrecentaba el número de televisores por hogar, decreció el número de salas de cine ya libres del monopolio de las sociedades cinematográficas (entre 1950 y 1953 se cierran cinco mil salas -tres por día- aunque se abren 4.000 Drive-in ¹⁵⁶ en 1953). El dato concluyente, desde el punto de vista de la limitación que supuso la TV para el negocio y el arte cinematográfico fue el descenso del número de tickets vendidos: de los cinco millones de 1946, se pasó a tres millones en 1950. La TV, el nuevo objeto audiovisual doméstico americano, uno de los símbolos del tipo de vida confortable y consumista del decenio de los cincuenta-, amplió el marco de la cultura visual cotidiana, restando público a las salas ya que el nuevo instrumento ofertaba la posibilidad de ver el cine en casa. Este suceso tuvo un enorme impacto en los hábitos de ocio cultural de la población norteamericana habituada a acudir masivamente a las salas de cine con sentido de celebración. La TV cortó las dinámicas espontáneas de relación social que concurrían en las salas de cine, familiarizando y acotando el espacio de la visión, dotándola de un sentido familiar en lugar del masivo sentido relacional característico de la Era de los Estudios. Como acertadamente ha escrito Paul Flichy (1982:216) *"la televisión ha aparecido, mucho más que el cine de los años cincuenta, y a pesar de una internacionalización cuantitativamente menor, como la mejor vitrina del American Way of Life"*.

La TV alteró los modos de percepción colectiva del cine como espectáculo de celebración e interacción (acudían parejas, pandillas, las personas se conocían en el cine, se comentaban los estrenos y reposiciones ex/post) e introdujo una corrupción con respecto a la visión

¹⁵⁶ Cines al aire libre.

de las películas (la reducción del formato deformaba la captación cinematográfica real). Esta circunstancia quedaba compensada con la confortable/conformista aceptación del medio en términos de costes de desplazamiento, pago de entradas, e individualización del acto de la visión, elementos todos ellos conectados con el individualismo conformista del decenio de los cincuenta. En 14.7 presento declaraciones de directores-autores sobre este hecho decisivo en el desarrollo de la cultura audiovisual contemporánea y en el estilo de vida norteamericano. De igual modo analizo las reacciones tecnológicas del cine (cinerama, technicolor, cinemascope) como nuevo modo de competencia frente a la TV.

El tercer factor que completó la caída de los Estudios fue el surgimiento de las Productoras Independientes, sistema que sustituye a los Estudios y que perdura en la actualidad como permanece el control de la distribución por las compañías de la Era de los Estudios. Los directores y las estrellas, a finales de los cincuenta, deciden abandonar los estudios como marco inapropiado para sus nuevas preocupaciones como autores. La búsqueda de la independencia creativa es la norma a partir de los cincuenta: los grandes directores buscan contratos a corto plazo, o "por película", o el establecimiento de sus propias compañías productoras. Fue el momento histórico de la United Artists, el principal distribuidor hollywoodiense de películas independientes desde 1919. La RKO, su gran competidora, decae entonces. La United Artists era una de las Ocho compañías de la Era de los Estudios. El nombre de la U.A. está asociado a Charles Chaplin, D.W. Griffith, Mary Pickford y Douglas Fairbanks. Ellos, entre otros, proyectan esta empresa (Epstein, 1989:21). Este grupo de artistas unidos fueron los primeros realizadores independientes de films: financiaban, controlaban y distribuían sus propios productos. La U.A. no era un Estudio como los demás. Era un Estudio como Borden ha declarado (1981:180) *"en el sentido moderno de una organización libre, un logotipo sin un estudio material. La U.A. tenía de hecho la parte más básica de un estudio, una fábrica de producción. Pero principalmente, la U.A. no hacía los films sino que los distribuía"*.

La U.A. fue una asociación de artistas, directores y actores, que no poseyendo un marco físico -un Estudio-, proporcionaba un canal de distribución y exhibición a las películas de

producción independiente. Junto a la U.A. Monogram y Republic fueron "*las compañías cinematográficas especializadas*" más importantes, locución esta que emplea Gomery (1991:209-226) para definir al conjunto de estudios especializados -U.A. fue el más importante- que sólo distribuía películas de producción independiente.

Las sociedades denominadas "majors" (Paramount, Loew's -sociedad matriz de M.G.M.-, Fox, Warner y RKO) que integraban producción, distribución y exhibición y las tres pequeñas -Universal y Columbia se concentraron en la producción y distribución y United Artist en la distribución, y durante un tiempo (1926-1927) limitado también en la exhibición de producciones independientes-, configuraron el sistema de Estudios de Hollywood, el cine americano entre 1930 y 1948.

Los Estudios son las unidades de análisis de la interacción social cotidiana que enmarcaba las relaciones cara a cara entre los diversos participantes del mundo cinematográfico y a la vez el marco de referencia aceptado y definido por ellos que fundamentaba, y articulaba las complejas interrelaciones e intercambios que se producían en las sociedades cinematográficas en tanto en cuanto no eran lugares físicos sólo sino y, sobre todo, una manera y una idea de hacer cine.

Todas las dinámicas de interacción estudiadas a partir de este epígrafe tienen como marco conceptual y físico los Estudios, y su descendencia: las producciones independientes. El período de esta investigación comprende desde la última fase de la época dorada de los Estudios hasta el colapso de estos como centros de producción/exhibición (1940-1948). Entre 1948 y 1964 se produce el auge de la producción independiente y el crepúsculo de los Estudios como tales (su conversión en entidades controladoras de la distribución de producciones independientes). Es el nuestro un período que abarca la última fase de la segunda etapa del cine americano y los primeros momentos de la tercera etapa en la que aún nos encontramos.

XIV.II. EL McCARTHYSMO.

En 1947, cuando comienza la Guerra Fría, una circunstancia ajena al mundo del cine introduce el conflicto, el disenso y la división en los Estudios de Hollywood. Las relaciones sociales de la ciudad del cine, siguiendo la pauta general del país, sufrieron el profundo impacto de un fenómeno social tópico de los cincuenta denominado McCarthyismo.

Su huella en el cine fue especialmente relevante dados los contenidos y objetivos de los informes del Senador McCarthy y el Comité de actividades norteamericanas. El responsable de investigar Hollywood una vez que las elecciones generales de 1946 dieron el poder a los republicanos recayó en J. Parnell Thomas. Las razones que llevaron al Comité a investigar la infiltración comunista y a sus compañeros de viaje liberales en Hollywood son de diverso tipo. Otto Friedrich (1991:371-372) las ha clasificado del siguiente modo:

1. La preocupación de los congresistas ante la posibilidad -el hecho, en su opinión, de que las células del Partido comunista controlaran los contenidos de un medio de comunicación de masas tan influyente como el cine en la vida norteamericana cotidiana.
2. La preocupación de los productores ante los políticos: los primeros temían que los segundos quisieran dominar la industria del cine como instrumento de transmisión de los designios gubernamentales.
3. El ansia de publicidad de los políticos. Investigar Hollywood podía ser, dada la popularidad de los afectados y si las pesquisas e indicios lo confirmaban, un factor de prestigio político de gran magnitud.
4. El comité era la expresión de los intereses provincianos-puritanos norteamericanos, - base electoral de Parnell Thomas.

Como Friedrich dice (1991:371) *"Thomas representaba al provinciano intranquilo que no podía explicarse los acontecimientos pero que sospechaba que muchos de sus problemas cotidianos se debían a fuerzas oscuras que actuaban en lugares lejanos, cárteles internacionales, sindicatos, radicales extranjeros"*.

Hollywood, por su poder persuasivo entre los espectadores, era una ciudad dentro del sistema de ciudades norteamericano. Los sueños que fabricaba procedían de la realidad social. Los temas, argumentos e historias que formaban su cobertura narrativa, -aunque no estuvieran ubicadas en el tiempo real-, conectaban con las pautas cognitivas y las estructuras de sentido de la vida cotidiana de los espectadores norteamericanos. El cine era un arte industrial/urbano y Hollywood era su capital. Los magnates y los autores empleaban temas comunes relacionados con las diferentes realidades sentidas por la población (problemas generacionales, drogas y alcohol, desviación, racismo, dramas familiares, la dinámica ganador/perdedor, la libertad individual, la despersonalización.....). Estos contenidos -para los segmentos de opinión puritano-provincianos- que el cine difundía, eran contemplados como "pecaminosos", "transgresores", "perversos", destructores y negativos para los intereses morales de las familias americanas. Friedrich prefiere este motivo -y este investigador asiente su razonamiento-, para justificar la acción del Comité en Hollywood. El cine era un medio poderoso y Hollywood "una ciudad crítica dada la práctica conspiradora sistemática de las células comunistas". El Comité quería purificar la ciudad californiana, americanizarla, extirpando los cuerpos antiamericanos. Como declarara el productor Jack Warner (Friedrich, 1991:385):

"Las termitas ideológicas se han colado en muchas industrias norteamericanas microbios subversivos acechan en la sombra. Iluminemos los rincones donde se ocultan".

Al final, y después de años de interrogatorios respaldados por las pruebas aportadas por el FBI, la Comisión del Congreso (Friedrich, 1991:370) publicó una lista de los comunistas hollywoodienses (en muchos casos no pudo probarse su afiliación política) cuyo número ascendía a 324 empleados y esposas de empleados de la industria del cine. En 1952, trabajaban en Hollywood treinta mil empleados. El dos por ciento del personal de Hollywood era comunista o simpatizaba con las ideas y/o las personas "rojas" de la ciudad del cine. Esta desproporción entre la realidad y las sospechas explican el temor del Comité a la libertad

creativa existente en los Estudios Hollywoodienses y el impacto de sus "historias" entre la población más que a la acción de los minúsculos grupúsculos del PC, una organización política marginal y aislada, con un nivel escaso de afianzamiento en la Cultura americana desde el comienzo de la desmarxistización a principios de los cuarenta. Sin embargo, esa sensación del Comité respondía a un temor colectivo importante en el espacio electoral republicano, y en concreto a su segmento político-religioso conservador, acerca de la posibilidad de la invasión de América por los comunistas, aspecto este relacionado con la "tradición de paranoia del invasor, que se remonta a los iluminados y masones", característica de una nación aislada y aislacionista como Carlos Cañeque (1988:89) ha indicado. El cine era una ventana universalista, libre y abierta, a pesar del Código Hays ¹⁵⁷. La acción del Comité sobre Hollywood fue debida, en última instancia, al temor de los intereses provincianos y conservadores hacia la posibilidad real de que el comunismo se adueñara de una de las Instituciones americanas de más prestigio popular: el cine. Derívase de esta interpretación una conclusión precisa: El McCarthysmo y su aplicación a Hollywood fue una reacción basada en el miedo, expresiva de la sensación de inseguridad colectiva que experimentó América cuando tuvo que asumir el liderazgo internacional del mundo Occidental como alternativa democrática a los países totalitarios comunistas (URSS y China) y sus satélites.

Esta argumentación sigue la tesis de Talcott Parsons (1966:279) sobre el McCarthysmo. Para Parsons *"el McCarthysmo se entiende mejor si lo consideramos como un síntoma de las tensiones que existen en un profundo proceso de cambio en nuestra sociedad, mas bien que en un movimiento que presenta una política o una serie de valores para el pueblo americano. Su contenido es primordialmente negativo, no positivo. Pretende liberarnos de influencias indeseables, pero tiene sorprendentemente pocas cosas que decir sobre lo que hay que hacer. Este negativismo es, en primer lugar, una expresión de miedo; en segundo lugar, de irritación, de agresión, que es un producto de frustración".*

Parsons define a este fenómeno americano de los 50 como un síntoma, -y no como un

¹⁵⁷ Código de censura de "costumbres y gustos" impuesto por Will H. Hays en 1929 en tanto que Presidente de la Motion Pictures Producers and Distributors INC.

movimiento-, de miedo, irritación, agresión y frustración cuyo contenido es negativo. La tesis de Parsons es plausible teniendo en cuenta el aislamiento secular de América, el industrialismo que ha articulado su estructura social y educativa, la predominancia del hombre de negocios en la estructura de poder de la comunidad, y factores como la libre empresa y la libertad política, elementos y valores todos ellos antinómicos al discurso marxista que, como indica (1966:271), y dado su origen ilustrado, no sólo sirvió de gozne para los militantes y simpatizantes comunistas sino que también fue un planteamiento doctrinal que fascinó a nivel parcial a los liberales. El McCarthysmo no fue sólo, por tanto, un movimiento político reaccionario sino una reacción de miedo sintomática de las peculiaridades histórico-sociológicas de Norteamérica, cuando ésta pasó de ser una nación aislada y aislacionista a ser el país, la potencia del mundo. El miedo era explicado por el hecho de que el fantasma comunista, -el enemigo-, no era una amenaza exterior situada a miles de kilómetros sino algo real, familiar; cualquier buen americano podía tener por vecino a un antiamericano. El mal comunista era una amenaza cotidiana. Ante ese reclamo, la base social republicana, agitada por sus líderes, difundió el mensaje de "limpieza interior"; de cualquier manera, ese estado de opinión reactivo y temeroso que fue el McCarthysmo, nunca adoptó la forma de un movimiento político social dotado de estructuras organizativas, programa y valores alternativos ante la supuesta descomposición de América por la acción de los "microbios subversivos".

Pero esta visión del McCarthysmo, -colateral al objeto de esta investigación-, me sirve para relacionar el fenómeno general (del McCarthysmo) con las dinámicas de interacción que ocasionó en los Estudios.

En efecto, los procesos y listas negras que comenzaron en el otoño de 1947 y que afectaron a productores, directores, actores y guionistas como E. Dimytrik, R. Rossen, C. Kazan, J. Huston, F. Zinneman, J. Losey, D. Trumbo, B. Bretch, Richard Collins, -a los creadores de la llamada "generación perdida" como consecuencia de las Actividades del Comité-, originaron múltiples reuniones y acciones de solidaridad entre el conjunto de la comunidad

Hollywoodiense.

De todas las iniciativas surgidas durante aquellos años de interrogatorios y procesos (1947-1952), la más representativa fue el Comité de apoyo a los encausados cuya reunión de fundación se celebró en la casa de Ira Gershwin. Según relatará un guionista (Friedrich, 1991:378) presente en la reunión:

"El lugar estaba de bote en bote. Había emoción por arrobas.

La ciudad saltaba de entusiasmo porque todos creían que iban a ganar. Estaban presentes todas las estrellas".

El Comité lo formaban Humphrey Bogart, Rita Hayworth, Katherine Hepburn, Myrna Loy, Groucho Marx, Judy Garland, Frank Sinatra, Gene Kelly, Pauléte Godard, Archibald Mc Leish, William Wyler, Walter Goetz

Formado por artistas representativos del conjunto de las profesiones cinematográficas fundamentales (productores, cineastas, autores, guionistas y actores), el Comité evidenciaba la solidaridad de la ciudad de los sueños hacia unos colegas y la defensa de la libertad de expresión como valor artístico esencial.

Este hecho mostraba igualmente la existencia de sólidos lazos interprofesionales consolidados durante la actividad diaria en los Estudios, no siendo la adscripción ideológica (marxista, liberal, conservadora) un factor de desagregación grupal ya que la elección de una concepción del mundo, -en el contexto sociocultural y político originado por la posguerra-, por un ciudadano era un derecho individual; derecho que, con independencia de la posición política de los actores, constituye en las comunidades y territorios donde la cultura es la actividad económica y social primordial uno de los valores constitutivos de la misma ya que la libertad de pensamiento y expresión -además de ser un derecho individual en los sistemas democráticos- es un requisito técnico-profesional imprescindible de la producción simbólica, de las prácticas socioculturales y de los códigos conversacionales interactivos que emplean las personas que trabajan en ese medio para crear y comunicarse entre sí.

Pero en lo que interesa a esta investigación, el McCarthysmo, como síntoma del miedo de

un sector del país hacia el ejercicio del liderazgo democrático mundial, sacó a los miembros de la comunidad de Hollywood del mundo aparte en que vivían y convivían, situándoles ante el mundo de la América provinciana, mundo que intervino y controló, -a través de sus representantes-, las "actividades anti-norteamericanas" que se preparaban en los Estudios y cuyos contenidos podían ser vistos en cualquier ciudad y pueblo del Midwest. Este enfrentamiento de mundos refleja la dualidad liberal/conservadora propia de la democracia americana, el conflicto entre el puritanismo secularizado, del que Hollywood es una manifestación simbólica más, y el puritanismo religioso-conservador, fanático e intolerante del cual el KKK, los Consejos de Ciudadanos Blancos y el McCarthysmo son organizaciones y "síntomas" significativos.

Hollywood, los Estudios, como aglomeración sociocultural sobrevivió al McCarthysmo. La tradición de libertad creativa que siempre caracterizó a la ciudad de los sueños tuvo en el lustro 1955-1960, cuando el McCarthysmo agonizaba, un momento de auge, -como analizo en el epígrafe 14.5-, en el que se realizaron algunas de las obras maestras de los géneros cinematográficos. El sentimiento de vivir y compartir el Estudio y la producción cinematográfica independiente, el cine en sí mismo, era el marco de referencia, el deus ex Machina, de los habitantes de Hollywood tanto en la competencia cuanto en la cooperación, en las situaciones de consenso y en las de conflicto (como lo fue la Caza de Brujas).

XIV.III. LA MIGRACION CULTURAL Y HOLLYWOOD.

Uno de los fenómenos histórico-sociológicos de mayor potencialidad cualitativa durante el período investigado es la migración intelectual y artística europea hacia EE.UU entre 1930-1960. La emigración de la numerosa y sobresaliente élite intelectual y artística europea hacia América se debió a dos factores básicos: el auge de los totalitarismos en Europa durante los treinta y sus materializaciones bélicas en el Viejo Continente y la atracción de América como

nación-civilización preservadora del ideal democrático liberal, -en bancarrota en Europa durante ese decenio-, y de las nuevas expresiones culturales. El proceso, que comienza ya en los veinte merced a la consolidación de Hollywood como centro de la industria y el arte cinematográficos, es complejo dada la yuxtaposición de las causas originarias que motivan el traslado: razones profesionales in strictu sensu, políticas (nazismo) e ideales (el ideal americano como nueva tierra-nuevo mundo) se confunden en las actitudes de los actores. Sin embargo, y debido al notable incremento documental biográfico/autobiográfico existente sobre ellos, es pertinente realizar algunas inferencias sobre este movimiento de transferencia de población cultural del Viejo al Nuevo Continente:

1. Con independencia de la razón (exilio, mercado, ideal) motivadora de cada uno de los artistas, aquél fue un desplazamiento masivo de población creadora, -dada la catástrofe europea-, hacia el único lugar posible del mundo occidental que poseía una infraestructura cultural y educativa donde los emigrados podían trabajar en sus actividades.
2. América era una nación donde la noción de emigración estaba incorporada a la cultura y las estructuras de sentido de la vida cotidiana. A pesar de que la diferencialidad de su economía, cultura y organización sociopolítica estaba ya constituida como tal, -siendo la ciudad su exposición simbólica más característica-, la idea de melting pot, -de mezcla y combinación multicultural-, estaba no ya arraigada, sino que constituía uno de los marcos de referencia del modo de ser "americano". A priori, la "integración" en EE.UU era una cuestión subjetiva, no objetiva.

El modo de vida del país de referencia, la existencia de trabajo, las expectativas de futuro de las ciudades americanas como escenarios de interacción cultural (aspecto corroborado tras el fin de la segunda guerra), la calidad democrática del sistema político americano (imagen opuesta a la proliferación totalitaria en Europa en el período de entreguerras) fueron los móviles que orientaron este desplazamiento de población cuya importancia para esta investigación analizo en este epígrafe dado el proceso de interdependencias que produjo.

A finales de los treinta/comienzos de los cuarenta, con la consolidación de Nueva York como capital cultural del mundo y Los Angeles como Meca del Cine -tras el fin de la 2ª Guerra Mundial-, América era para los grupos culturales democráticos la alternativa civil y cultural a la corriente violenta y antidemocrática que dominaba la escena europea.

América era una creencia, un sueño ideal, una luz en el caos para los grupos de afinidad cultural europeos, un país que experimentaba con nuevos modelos culturales comerciales y de masas, en el cual dinero y expresión creativa convivían no sin tensiones. Este "nuevo mundo" hizo que Canadá, Inglaterra o Australia no fueran los países preferentes de destino de aquel movimiento.

Thomas Mann (Russell Taylor, 1988:126) expresó con claridad esta migración cultural a América:

"Creo que mientras dure la actual era oscurantista en Europa, el centro de la cultura occidental se desplazará hacia América. Mi propia intención es hacer mi hogar en vuestro país y estoy convencido que en las dos próximas décadas, muchos buenos europeos se volverán a encontrar en suelo americano".

Esta opinión de Mann fue una predicción. América representaba dinero, trabajo, libertad, un nuevo lugar donde crear. Europa, por le contrario, representaba la decadencia nacionalista, la barbarie de las ideologías, el pasado. En cantidad y calidad el desplazamiento fue relevante. En el capítulo 12.2 ya presenté una lista de pintores y escultores que se instalaron en Nueva York entre los treinta y los cincuenta. Procede ahora retomarla y plantear nuevas listas de nombres representativos de la intelectualidad, las ciencias sociales y la filosofía, y las artes para precisar la dimensión significativa de este fenómeno cuyo impacto superior tuvo lugar en la industria cinematográfica.

Arquitectos y diseñadores: W. Gropius, M. Van Der Rohe, K. Weber, R.

Neutra, M. Breuer, E. Saarinen....

Escritores: Th. Mann, B. Brecht, H. Auden, C. Isherwood, V. Nabokov, A. Huxley, A. Loos, A. Doblin, U. Feuchtwanger, B. Cendrars, H. Mann, A. Breton...

Músicos: I. Stravinsky, A. Schoenberg, H. Eisler, B. Britten, K. Weill, L. Lenya, L. Lehman, B. Walter, O. Klemperer, D. Milhaud, M. Steiner, E. Korngold, G. Szell, B. Bartok, P. Hindemith, E. Krenek, E. Varese....

Filósofos y científicos sociales: E. Fromm, Cl. Levi-Strauss, A. Schutz, Th. Adorno, M. Horkheimer, L. Lowenthal, P. Tillich, E. Panofsky, H. Arendt, H. Marcuse, P. Lazarsfeld, R. Arheim, H. Arendt, E. Kris....

Pintores y escultores: M. Duchamp, J. Albers, H. Hoffman, M. Ernst, S. Dalí, E. Vicente, J. Guerrero, J. de Creft, I. Tanguy, M. Reinhardt, J. Lipschitz, P. Mondrian, M. Chagall, A. Masson, F. Leger, L. Moholy-Nagy, G. Grosz....

Directores de cine: Ch. Chaplin, J. Tourneur, R. Clair, J. Duvivier, F.W. Murnau, M. Tourneur, E. Jannings, F.W. Pabst, E. Von Stroheim, B. Wilder, M. Curtiz, F. Lang, O. Preminger, D. Sirk, J. Negulesco, V. Sjöström, J. Renoir, A. Hitchcock, R. Siodmak, W. Dieterle, M. Ophüls, J. Whale, E. Lubitch....

Actores/actrices de cine: G. Garbo, P. Lorre, P. Negri, Ch. Laughton, Ch. Boyer, L. Darrieux, H. Lamarr, I. Berman, B. Lugosi, M. Dietrich, C. Grant, B. Karloff, L. Olivier, M. Chevalier, R. Millard, J. Gabin....

Fotógrafos: R. Frank, J. Guttman

Esta lista plural, sintomática, y representativa del desplazamiento, enmarca el tipo de relación que quiero establecer con el objeto de esta investigación. El fenómeno más sobresaliente de este movimiento migratorio fue la fusión e interrelación, -en Estudios, editoriales, universidades, empresas discográficas, proyectos arquitectónicos y urbanísticos, galerías, Museos y fundaciones culturales, bares, cafés y otros espacios de agregación-, de estos

artistas con los creadores autóctonos, la mayoría de los cuales procedían a su vez de movimientos migratorios masivos acaecidos a comienzo de siglo ¹⁵⁸.

El resultado de esa mezcla fue la constitución de una comunidad creativa, abierta y cosmopolita, urbana y universal caracterizada por la intercambiabilidad de puntos de vista, la yuxtaposición de métodos y experiencias y el cruce de tradiciones culturales en los escenarios de trabajo y ocio cotidianos. El patrimonio cultural americano de ese período evidencia el diálogo entre la cultura europea, los elementos culturales nativos, la influencia de la cultura afroamericana y la adopción de referencias orientales. De ahí que la cultura americana en ese período haya de entenderse como las producciones creativas que americanos, afroamericanos y europeos realizaron bajo los auspicios de proyectos y producciones empresariales culturales autóctonas.

La mayoría de los artistas enlistados trabajaron en EE.UU en estructuras culturales estables, integrándose en su sistema de producción y modo de vida aunque algunos (B. Brecht), por razones políticas (McCarthyismo), vitales o de compromiso con la reconstrucción democrática y cultural europea (T. Mann, C. Levi Strauss o J. Renoir), regresaron al Viejo Continente. Este proceso de aculturación incrementó el capital cultural americano, ya que las obras que lo atesoraron eran el resultado de la interacción cotidiana entre los emigrados y los nativos en los centros de creación y relación social cotidianos.

Los datos sobre las colaboraciones culturales entre emigrantes y residentes son numerosos. En el capítulo 15 analizo la experiencia interartística expresiva del encuentro entre la cultura europea y la cultura americana en EE.UU a partir del proyecto educativo y creativo Black Mountain College. A escala menor sirva aquí la experiencia de la casa de Middagh Street (N.Y.).

Hacia 1941 (Spoto, 1990:144) el editor George Davis, la escritora Carson McCullers, W.H. Auden, Lotte Lenya y algunos otros formaron un comunidad creativa. Desde finales de 1940

¹⁵⁸ Así pintores como M. Rothko, A. Gorky y J. Tworkov (Rusia), W. De Kooning (Holanda).....

a 1945, pasaron por esa comunidad el poeta Louis Mc Neize, los escritores Paul y Jane Bowles, Christopher Sherwood y Richard Wright, el pintor Salvador Dalí y los músicos Benjamin Britten, Virgil Thompson, Aaron Copland, Leonard Bernstein. Middagh Street fue un centro de creación y convivencia representativo de artistas europeos (Lotte Lenya, Auden, Dalí, Isherwood) con creadores americanos (Copland, Paul Bowles, C. McCullers, A. Copland). Si la integración fue la norma entre los equipos de pintores, escritores y músicos, en el cine, por la dimensión industrial de esa actividad el nivel de entendimiento entre directores, guionistas, actores, escenógrafos, músicos y fotógrafos constituía una de las constantes regulares de la planificación y rodaje de las películas. Si buena parte de la Bauhaus ¹⁵⁹ fue trasladada a EE.UU, lo propio sucedió con la UFA ¹⁶⁰. El nivel de interacción fue especialmente contributivo influyendo en la propia configuración de los géneros cinematográficos. Según Russell Taylor (1988:168) la colonia cinematográfica alemana ¹⁶¹ de Hollywood dio "forma y estilo" al cine negro americano. La tradición del cine expresionista alemán se fundió con las temáticas argumentales de los novelistas "negros americanos" (R. Chandler, D. Hammet, J.M. Cain, C. McCullers, P. Highsmith, J. Thompson, etc) y los rostros de los actores americanos (como H. Bogart y L. Bacall) y europeos (P. Lorre).

Si la migración cultural analizada fue un factor objetivo decisivo en la formación de la cultura americana moderna en general, en Hollywood fue donde este fenómeno causó mayor impacto

¹⁵⁹ Albers, Gropius, Mies Van Der Rohe, Moholy-Nagy, Feininger,, una gran parte de los artistas de esta factoría cultural interdisciplinar alemana creada en 1919 emigran a EE.UU. Allí fundan la New Bauhaus en Chicago.

¹⁶⁰ Principal productora cinematográfica alemana en los treinta "nacionalizada" por el nazismo.

¹⁶¹ Más allá de la duda (1957) de Fritz Lang, Laura (1944) de Otto Preminger, Perdición (1944) de Billy Wilder, A través del espejo (1945) de R. Siodmak, Cartas a mi amada (1945) de W. Dieterle, Almas desnudas (1949) de M. Ophuls son algunos de los títulos que emplea J. Russell Taylor para probar su tesis acerca de la contribución esencial de la colonia alemana en el desarrollo de este género.

en términos comparativos, haciendo de esta ciudad la Meca del cine como arte comercial, puesto que la fusión de un sector importante del cine europeo con el americano, con sus directores, sistema de estrellas (Star System) y grandes compañías hicieron del arte cinematográfico una actividad americana casi exclusiva compatible con esporádicos movimientos cinematográficos europeos (neorrealismo italiano, Nouvelle Vague francesa, free cinema inglés, Nuevo cine alemán.....). La migración reforzó la potencialidad cualitativa de Hollywood y su capital simbólico. La intencionalidad artística pura, expresiva, -en detrimento de la comercial-, habitual en la producción cultural europea, fue transferida a Hollywood, integrándose en las estructuras empresariales regidas por la lógica del máximo beneficio connotando así los contenidos culturales de las producciones de los Estudios, haciendo de los mismos una combinación de intenciones artísticas estrictas y proyectos comerciales netos cuyo resultado son las películas que hoy constituyen las muestras, -los materiales simbólicos-, básicos de las relaciones sociales contemporáneas y de los modos compartidos de creación cultural de nuestro tiempo.

XIV.IV. LOS GENEROS.

Las manifestaciones de esos procedimientos colectivos de acción creativa coordinados por un director-autor en el cine son los géneros, especialidades y estilos visuales y narrativos específicos. Los géneros expresan la necesidad industrial de establecer un panel diverso de opciones con la finalidad de facilitar al público la elección del consumo cinematográfico. Desde un punto de vista histórico, ha sido un modo de referenciar la relación del "producto" con el espectador y al mismo tiempo un estilo. El período investigado es el momento de esplendor de los géneros hollywoodienses. El western, el musical, el melodrama, la comedia y el cine negro experimentan su definición estilística clásica y su éxito y aceptación por el público.

Como hemos realizado con el jazz y la pintura, establezco las características genéricas de estos estilos, en la medida que nos permiten enmarcar las realizaciones formales de los grupos interartísticos que hacen las películas y el tipo de estructuras de sentido relacionales que emplean para lograr la implicación activa del espectador en la visión del film, nivel que se alcanza apresentando las problemáticas individuales /colectivas que "viven" los actores.

El western es el principal género cinematográfico norteamericano. Los grandes maestros del mismo (J. Ford, H. Hawks, A. Mann, B. Boetticher, K. Vidor) desarrollan entre 1940 y 1964 sus mejores obras. Ello no es una coincidencia meramente cronológica. El western es sobre todo la manifestación artística americana más comprometida con la idea del héroe, con el individuo idealista, -el pionero-, que desafiando la adversidad materializa sus sueños. Esta metáfora del ideal fundacional americano, se corresponde de igual modo con la hipótesis de la frontera de F.J. Turner (expongo los principios de este razonamiento en el cap. 12.5), una de las explicaciones clásicas de la formación de la nación y la sociedad norteamericanas. El western es el género que partiendo de hechos y leyendas representa América como el resultado de una aventura en la cual el acceso a la ley y el orden, a la civilización es el resultado de un conjunto diverso de hazañas individuales. Esta es la idea nodal de la cual han emergido centenares de guiones-películas y la razón, también, de la popularidad de este género. El contexto del éxito del western fue el individualismo característico del período de la imaginación liberal (1940-1960). Para el público, la leyenda americana era un mecanismo reproductor de sus pautas cotidianas en las cuales términos como libertad y riesgo son componentes de su acción individual. Desde este punto de vista cuando se habla de los cincuenta como un decenio conformista ha de entenderse por tal el escaso nivel de disidencia colectiva con respecto a la situación sociocultural y política pero no ha de identificarse tal término desde la perspectiva de las autoexigencias individuales, con relación al sentimiento moderno de autonomía individual (por el contrario es un momento de radicalización de la conciencia individualista).

El heroísmo como atributo de la individualidad americana es uno de los valores del

comportamiento colectivo americano. Su origen es la propia forma de nacimiento de la nación americana. Siendo ese valor uno de los principios activos de la mentalidad colectiva americana y siendo el período analizado uno de los momentos histórico-sociológicos de exacerbación de ese atributo nacional, el western alcanzó su nivel creativo máximo debido al clima político-cultural reinante. Este hecho, caricaturizado por la literatura de izquierdas de los sesenta -John Wayne como símbolo "imperialista"- ha dado al western la potencialidad comunicativa intemporal necesaria para convertir al género en uno de los estilos clásicos del cine. Como Emmanuel Le Fur (1990:110) ha escrito a propósito de los westerns de Mann, -cuestión que pudiera generalizarse a las películas del oeste de los demás directores-, *"tal vez sea este carácter particular del héroe lo que hace de cada western de Anthony Mann una especie de imagen reducida de la formación de la civilización americana".*

Esta imagen reducida, microscópica de América, hace de los westerns documentos simbólicos de primera magnitud sobre la configuración histórica de América como entidad colectiva y sobre el individualismo como uno de los componentes interactivos de las relaciones sociales del país de referencia.

Los temas y argumentos del western, -la soledad-, la integración del delincuente, la violencia, la violación del orden y la ley, el hombre frente a la naturaleza, la guerra de secesión, la destrucción de las comunidades indígenas, la virilidad, la llegada de la civilización a un territorio salvaje, el lado agresivo del progreso-, constituyen referentes compartidos por sus creadores en la medida que son descendientes de los participantes reales de los hechos que se narra. Esta presencia de la memoria histórica en la creación de un universo común es asimismo otro factor de comunión y comunicación entre el espectador y el director y demás miembros del equipo.

El western es un estilo cinematográfico puro porque siendo americano -narrando historias constitutivas del modo de ser colectivo en escenarios verídicos o imaginarios, pero expansivos de situaciones históricas reales- ha logrado, -merced al trabajo de sus creadores-, trascender el plano local y acceder a lo universal al narrar en imágenes los diferentes procesos constitu-

tivos de América como nación democrática moderna a partir de escenas sucedidas durante la Conquista del Oeste.

Durante 1940 y 1964, J. Ford, uno de los maestros del arte del cinematógrafo realizó en estas fechas sus mejores westerns. Destaco *The Searchers* -Centauros del desierto- (1958). Howard Hawks hizo *Rio Bravo* en 1959. King Vidor *Duel at Sun* -Duelo al sol- en 1945, Fritz Lang, emigrante exiliado, hizo *Rancho Notorius* en 1952; Anthony Mann realizó *The Man of the West* -El hombre del oeste- en 1958; Delmer Davis, *The Flame and The Arrow* en 1950; Budd Boetticher, *Seven Men From Now* en 1956; William Welman, *Incident in Ox-Bow* en 1943, John Huston hace *Misfits* en 1961, Nicholas Ray *Johnny Guitar* en 1954; Jacques Tourneur *Wichita* en 1955; *Distant Drums* -Tambores lejanos- Raoul Walsh en 1951; R. Aldrich hizo *Apache* en 1951.

El género musical es otro estilo genuino de los Estudios y producciones hollywoodienses. De igual modo que con respecto a los grandes westerns, se realizan los grandes musicales en este período. *The Band Wagon* de Vincent Minelli (1953), *Singin' in the Rain* de Stanley Donen y Gene Kelly (1952), *Star is Born* (1954) de George Cukor, *Strike up the Band* (1940) de Busby Berkeley, *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming..... Siguiendo el análisis de Jane Feuer (1992) son tres los elementos de distinción del musical: el trato concedido a la pareja, la capacidad de reflexividad sobre el espectáculo y la exaltación de la canción popular. La pareja, cuya muestra más significativa es el tandem Fred Astaire y Ginger Rogers, es el núcleo del espectáculo. El juego de la interacción buenos/malos gira alrededor de un final feliz encarnado por la pareja, proyección cinematográfica del modelo de relación sentimental y sexual normalizado cuya expresión convivencial institucionalizadora es la familia nuclear tradicional, figura exaltada en el cine americano entre 1945-1960 y período álgido por otro lado de este tipo familiar según evidencia el baby boom de los cincuenta. La relación de pareja, es uno de los mecanismos motrices de interacción a nivel afectivo y sexual de la vida cotidiana; un hecho que sucede en la vida diaria característico de las relaciones cara a cara que el musical metaforiza y presenta.

Cuando la pareja del musical se encuentra, baila y "se cantan" los actores, empleando para ello letras referenciales en las cuales las palabras "amor", "felicidad", "sueños", son regulares; el director y su equipo trata de trasladar al espectador una imagen relacionada, o constitutiva, de sus sueños, valores e ideales que de forma diaria orientan su actividad en el trabajo y el ocio, de forma especial cuando esa relación de "couple" es consagrada por el matrimonio, uno de los universales transculturales de la civilización occidental.

La canción popular americana, -la fábrica de canciones Tin Pan Alley-, ha tenido en el cine uno de los principales clientes y difusores. Jane Feuer (1992:70-74) ha resaltado el carácter de las canciones como piezas de ensamblaje de la música de los musicales, arte que en este género complementa las estructuras narrativas. Esta investigadora (1992:47) ha establecido una diferencia entre los interludios narrativos y las estructuras musicales: *"así pues durante los interludios narrativos se nos anima a compartir el punto de vista de los actores y durante los musicales a convertirnos en parte del público que aparece en la película, un tipo de identificación muy distinto pero mucho más próximo".* Si las tramas narrativas animan al público a que comparta el punto de vista de los actores, - como veremos a continuación a propósito del cine negro-, el musical invita al espectador a que pueda formar parte de lo que está sucediendo en la pantalla, produciéndole un estado mental de motivación y excitación mientras dura el espectáculo.

La música hablada, -las canciones-, sustituyen a los diálogos cara a cara, o a los monólogos, como forma de expresión y comunicación del sentido de la obra, marcando así la forma del género. Las cosas que se dicen entre los actantes se dicen cantando; los números musicales son escenificaciones de la acción del film; las canciones con letras referenciales y palabras connotativas, son el recurso que permite la "presencia" del público dentro de la pantalla, al hacerle partícipe del mundo de ensoñaciones y fantasías relacionadas con su existencia diaria. Esto es lo que A. Schutz (1974:215-216) denominaba coexistencia o concomitancia de los ámbitos de sentido (1974-2): la compatibilidad de las experiencias dentro de los mundos del arte y la vida cotidiana -aunque no "compatibles" con el significado de la vida cotidiana dadas las características (atención a la vida, espontaneidad, experimentación del self, socialidad y

perspectiva temporal) constitutivas de los estilos cognitivos de ambos ámbitos de sentido.

La canción del musical es el tipo más representativo de la música popular americana, *"del modo de cantar propio de la música popular americana"* como Feuer (1990:73) ha señalado. Ese modo de cantar se caracteriza por el empleo de letras referenciales expresivas de situaciones y temas que interesan al público, -de cosas que le "suceden"-, de palabras connotativas y frases enfáticas cuyos significados expresos y acentuaciones entiende y comparte el espectador; el empleo del lenguaje común de la vida cotidiana transformado en canción, supeditado a una melodía y un esquema armónico requiere una letra comprensible y performativa sincronizada con las cosas que pasan, con las cuestiones y temas diarios que interesan a la gente. El juego del *What's happening*, según expresión de Duke Ellington (1974:413), desarrollado por compositores y músicos, confirma aquella observación de Goffman (1987:259) de que *"la vida puede no ser un juego, pero la interacción sí lo es"*. El cine, a pesar de constituir un marco diferente de la representación teatral, dado el modo industrial de producción y consumo que supone, también requiere de cierto "marco teatral". Esto presupone un juego de interacciones en la pantalla relacionado con el mundo que experimentan cotidianamente los actores, aunque no su verista descripción (lo cual anula el juego estilístico y temático, las libres asociaciones que constituyen la materia de la creación artística) en todos los casos. A. Bazin (1990:82) señaló al respecto que existen dos tipos de directores de cine: los de la imagen y los de la realidad. Desde el punto de vista de la relación del cine musical con la música es pertinente abrir un paréntesis acerca de las relaciones entre el jazz y el film musical como uno de los puntos de encuentro del jazz con la música popular y del cine musical y la canción popular con el jazz. Uno de los soportes del repertorio de los jazzman de todos los períodos son las canciones standards provenientes del cine y especialmente del género musical. Las canciones compuestas por I. Berling, C. Porter, A. Freed, G. y I. Gershwin, A. Schwartz, J. Stynne, S. Cahn, A. J. Lerner, Hoagy Carmichnel y demás compositores americanos para películas de este género son standards jazzísticos, canciones cuya música referencial son el pretexto de la improvisación. Como Fever (1992:74) ha destacado la informalidad y la espontaneidad.

regularidades del jazz, sin asimismo frecuencias definidoras del cine musical, razón por la cual se produjo la mutua interdependencia histórica entre ambas prácticas significantes; esa interrelación se produjo en el momento álgido del jazz más popular (el swing), -estilo que constituye el background rítmico del género analizado- y de los Estudios, entre 1935 y 1945.

Este uso de los standards por los jazzman, de colaboraciones de estrellas del cine musical con estrellas del jazz ¹⁶² así como la contextura swing de la música de las películas de este género es un ámbito de relación y correspondencia entre las artes que destaco aquí por su relevancia en el desarrollo del género musical y no en el capítulo (quince) reservado a las relaciones entre las artes.

El tercer elemento formativo del musical es su capacidad reflexiva sobre el espectáculo como tal.

Como Jane Feuer (1992:111) ha escrito *"lo que hace al musical único entre los géneros del cine no es tanto el hecho de que su apogeo coincida claramente con la era de los estudios como el que su capacidad de reflexividad le convirtiera en el género cuya función explícita era glorificar el espectáculo americano al tiempo que él mismo constituía (como todas las películas de género) una forma de este espectáculo"*.

El cine musical recoge la tradición de las siete artes vivas, expresión esta empleada por Gilbert Seldes en 1924 para definir las propiedades y el ámbito de artes populares como el vodevil, el jazz, las sátiras periodísticas, el cine, la revista musical, el circo y los comics. Esta obra clásica de Seldes, que mereciera un comentario crítico del padre de las letras americanas Edmund Wilson ¹⁶³, es una defensa de las nuevas formas culturales de masas,

¹⁶² Tal es el encuentro de Fred Astaire con Oscar Peterson, Barney Kessel, Charlie Shavers, Ray Brown, Flip Phillips y Alvin Stoller (The special magic of Fred Astaire, Verve, 1952).

¹⁶³ Gilbert Seldes, director de programación de T.V. de la CBS publicó dos obras básicas sobre la cultura popular americana. Las siete artes vivas (1924) y la Gran Audiencia (1950). Edmund Wilson publicó en esos años sendas reseñas sobre dichas obras. De la primera afirmaba en 1924 (E. Wilson, 1972:77) que "si no todas las artes populares han alcanzado realmente la dignidad de las artes, el Sr. Seldes ha conseguido inventarlas en cuanto tales: él es el artista". Sobre la Gran Audiencia, escribió E. Wilson en 1950: "es la primera vez, que yo sepa, que un hombre de inteligencia y gusto, con educación suficientemente sólida como para otorgarle una perspectiva histórica y cultural que a la vez posee la comprensión práctica de los aspectos técnicos y financieros del negocio del entretenimiento se haya dispuesto a atacar al conjunto: a explicarlo, señalarlo y asignarle su puesto en la sociedad". La tesis central de Seldes en este segundo libro supone un giro con respecto a las siete artes vivas pues si bien admite que "el cine y la radio son las grandes maquinarias del entretenimiento y la

comerciales, vitales, nuevas y espectaculares cuyo fin es combinar destreza, expresión personal y entretenimiento. Esta idea de combinar arte y entretenimiento es uno de los supuestos fundacionales afines a los maestros clásicos del cine. Entretenimiento de masas quiere decir productos artísticos orientados a un público masivo característico de las sociedades democráticas avanzadas: en ellas la educación, la información, el conocimiento y la cultura son un bien de uso colectivo -como consecuencia de la nivelación social alcanzada por la sociedad de masas- y no un bien de élite. El entretenimiento, -singularidad del arte de masas-, no presupone banalidad del mismo modo que la calidad no es un atributo "natural" del arte de élite. El cine y el jazz son formas artísticas que evidencian la predominancia de la calidad sobre la banalidad con independencia de que otros géneros y formas de entretenimiento (best-sellers, telefilms y otros) de masas sí lo sean. Esta es una cuestión que los frankfurtianos y los apocalípticos no entendieron de América: la investigación histórico-sociológica de esas formas artísticas muestra que la crítica dialéctica negativa y la valoración elitista dogmática a las formas de arte de masas nacidas en el S.XX no puede extenderse a la generalidad ni, -menos aún-, pueden, -por su condición de "populares"-, confundirse sin investigar y conocer desde dentro la lógica de su situación, su evolución histórico-estilística, su dimensión cotidiana y el sentido de las obras producidas.

El espectáculo, -como atributo del entretenimiento y diversión que acompaña a una forma artística cuyas copias se ven en salas de amplia capacidad-, es la clave del cine. El musical no sólo ofrece espectáculo, una característica de la sociedad y la cultura americanas, sino que en sí misma hace del espectáculo y lo espectacular el eje de reflexión formal y temático del género. No es una exaltación o glorificación de ese rasgo público del cine sino que los directores, guionistas, productores, actores, músicos y escenógrafos que realizaron musicales hicieron del espectáculo la razón de ser del género, al intentar seducir e integrar al público

cultura democráticas, a través de su imposición de uniformidad están condenados a la destrucción de la democracia" (Wilson, 1972:86). Es un giro discursivo cuando menos desproporcionado.

en la escena del film mediante recursos musicales y escenográficos imaginativos y sorprendentes que captan por su espectacularidad visual/musical la atención del espectador desde la presentación de los créditos del film. En ese sentido el musical recoge múltiples técnicas del vodevil, la revista musical y el jazz; en cierto modo el cine musical es un género sincrético de esas artes populares, un género autónomo del cine producto de la destilación de esas otras formas de entretenimiento de masas que no son parangoneables, en calidad técnica, riqueza cognitiva y poder expresivo al jazz y al cine musical.

El cine negro es otro de los géneros cinematográficos clásicos más populares donde la relación entretenimiento-diversión-expresión actúa con eficiencia. No empleando los mismos recursos espectaculares que el musical, confía a la trama narrativa, -al guión-, su poder de captación del interés del público. Los temas del cine negro son tópicos y devienen de la novela negra, principal soporte textual de las historias rodadas de ese género que supone la forma más pura de thriller ¹⁶⁴.

Los temas del cine y la novela negra giran en torno al crimen *"como forma americana de vida"* según expresión de Daniel Bell (1964:157), alrededor del mundo underground de los mobsters ¹⁶⁵ urbano-nocturnos, un tipo social común en la ciudad americana para quien el ganster era otra encarnación del héroe americano. Como indica D. Bell (1964:157) *"el norteamericano era el cazador, el vaquero, el hombre de la frontera, el soldado, el héroe naval y en los multitudinarios barrios bajos, el ganster"*. El cine y la novela negras exaltan la acción de los rackets y mafias en la ciudad, su dominio del mundo invisible del juego, las drogas, la prostitución y otras actividades ilícitas, su enfrentamiento con el mundo de la ley, su influencia corruptora en el sistema destacando siempre en ese contexto antinómico la figura del detective escéptico, arrogante y solitario que se mueve entre ambos mundos (el de los valores puritanos de la cultura WASP y el regido

¹⁶⁴ Expresión técnica común para definir al film de acción, negro/policiaco/de suspense.

¹⁶⁵ De mob, plebe, muchedumbre. Designa a cualquier miembro de los bajos fondos.

por la creencia de que la ley y la justicia son instrumentos sociales permeables al mundo del hampa). En este contexto, la violencia es un medio de defensa de la sociedad contra los rackets y simultáneamente, en el discurso "negro", un instrumento para lograr sus objetivos del mismo modo que la violencia del mundo del crimen es un mecanismo ineludible para mantener una forma de vida. En este género cinematográfico y literario, el héroe americano "ganster" *"era un hombre con revólver, que conquistaba por su mérito personal lo que le habían denegado las complejas ordenaciones de una sociedad estratificada"* (Bell, 1964:159). Era, -este tipo de héroe americano en blanco y negro-, un individuo que accedía al dinero y el poder mediante sus logros, haciéndose a sí mismo en el único mundo posible que existía para él; en el ghetto y en las áreas marginales de la ciudad, era donde podía construir su imperio frente a la ley. El ganster es un mito de la sociedad norteamericana. Su génesis, desarrollo e identificación nominal está ligado a las formas de vida de la comunidad italo-americana, grupo étnico, que según Bell (1964:177), no pudo históricamente formar parte del poder de la maquinaria política y económica urbana (que detentan judíos e irlandeses preferentemente), al proceder la mayoría de los miembros de esa comunidad del campo, no teniendo, por ello, especialización. La actividad mafiosa, -como práctica habitual de esa comunidad en su territorio de origen-, es trasplantada a EE.UU., constituyendo uno de los mitos de este género y de la historia americana moderna, por su poder e influencia en su configuración sociopolítica y económica, como plano oscuro del sueño americano. El blanco preferente de los directores-autores y novelistas negros fue siempre este ámbito de la realidad social americana metropolitana; de ella extraen arquetipos y personajes representativos familiares para los ciudadanos de orden ya que, -a través de los medios de comunicación (incluido el cine a este nivel)-, el "enemigo público" ¹⁶⁶, el crimen, la violencia y las actividades ilícitas de los rackets (prostitución organizada, juego, bebidas alcohólicas y drogas....) constituye una

¹⁶⁶ Título del film (1931) de William A. Wellman. James Cagney y Jean Harlow son las estrellas de la película. Warner Bros fue la productora.

noticia y a la vez una forma de vida cotidiana presente en la vida colectiva americana (Bell, 1964:157-221). De igual modo los entornos y escenarios urbanos donde tienen lugar la acción literaria y cinematográfica de este género son lugares comunes para los espectadores y lectores por su peligrosidad -calles de diversión, zonas marginales-, áreas cuyas actividades están controladas por el enemigo público número uno. Para Marvin Harris (1984:136) la razón por la cual el índice de delitos violentos y de delincuencia urbana en EE.UU. es superior comparativamente a otros países industrializados desde el fin de la 2ª Guerra Mundial (además de la razón "técnica" del derecho constitucional a las armas) es el desarrollo de una subclase racial alojada en ghettos. Esta subclase racial compuesta por negros, hispanos y otros grupos étnicos así como los héroes y padrinos italo-americanos de las familias mafiosas son la población "peligrosa", siendo sus condiciones de vida el contexto de la elección de formas de supervivencia ilegales. Para conseguir historias reales, los escritores de este género han desarrollado una técnica de aproximación directa, vivencial y contigua cercana a algunos rasgos metodológicos de la observación participante.

Patricia Highsmith (1986:21) ha caracterizado así el sistema de trabajo de una novela de este tipo:

"Aunque un libro de suspense esté totalmente calculado, sea fruto del intelecto, habrá escenas, descripciones de acontecimientos -un perro atropellado por un coche, la sensación de que alguien te sigue por una calle oscura- que probablemente el escritor habrá experimentado en persona. El libro es siempre mejor si contiene experiencias como estas, de primera mano, realmente sentidas".

Y agrega más adelante la misma autora (1984:87):

"El escritor tiene que identificarse con la persona a través de cuyos ojos se relata la narración pues los sentimientos, pensamientos y reacciones de la citada persona son el fluido

vital de la narración".

Esta perspectiva del escritor como actor participante dota a la obra resultante de la perentoria verosimilitud que toda novela y film de acción y suspense-intriga requiere para cautivar al espectador. El escritor desdobra su rol y experimenta en primera persona escenarios reales que luego serán transformados mediante el recurso de la imaginación o documentados tal cual. En este sentido, los personajes son construcciones tipológicas extraídas de la estructura social del mundo de la vida cotidiana, de ese sub-universo social que de forma eufemística se denomina mundo del crimen y que en términos sociológicos, constituye una forma de vida tradicional del ghetto urbano metropolitano y de las comunidades y grupos étnicos situados fuera de los centros de poder de la maquinaria política y económica de la gran ciudad norteamericana. Esos personajes, tanto gansters como detectives, tanto la chica cuanto el ambicioso que quiere suplantar al jefe, son personas reales extraídas de la realidad, comunes al público a través de lo que R. Barthes (1977:225) llama *fait divers* ¹⁶⁷, los "sucesos" de los periódicos y programas de radio y televisión, noticias que constituyen un asunto conversacional permanente en la vida colectiva norteamericana desde su constitución como asunto público en la década de "los turbulentos años veinte" ¹⁶⁸ y que a partir de los cincuenta la T.V. populariza. El escritor experimenta y da vida a personajes que son personas comunes, héroes y mitos en específicos segmentos sociales de la gran ciudad, de la "jungla de asfalto" ¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Sucesos. R. Barthes (1977:225-236) escribe en 1962 un pequeño ensayo sobre la estructura del suceso. Para Barthes las relaciones inminentes al suceso pueden reducirse a dos tipos: relación de causalidad y de coincidencia. La causalidad remite al azar; la coincidencia a la repetición. Para Barthes (1977:235) "el suceso es un arte de masas: su papel es verosimilmente preservar en el seno de la sociedad contemporánea la ambigüedad de lo racional y de lo irracional". Los *fait-divers* son la materia del cine y la novela negra. Su frecuencia y aleatoriedad en los medios y en la vida cotidiana son, como Barthes dice (1977:236), "esbozos de una cultura", datos documentales sobre las patologías de unas formas de vida específicas.

¹⁶⁸ Título del film de Raoul Walsh (1939)

¹⁶⁹ Título de la novela de A.R. Burnett y del film de John Houston rodado en 1950.

Otra de las claves significativas relevantes de estos géneros literario y cinematográfico deriva del tipo de lenguaje empleado para captar la atención del lector-espectador y comprometerle en la acción (identificándole con los personajes en liza).

Los escritores tanto clásicos (E. Allan Poe, Ch. Dickens, Sir Arthur Conan Doyle) como modernos (D. Hammet, R. Chadler, J. M. Cain, Horace McCoy, D. Goodis, W. R. Burnett, D. Highsmith, C. Woolrich,.....) del género negro, han basado sus narraciones -la construcción de personajes, la trama, el desenlace y el escenario- en un lenguaje fluido, emocional y común. Esta es una particularidad sociolingüística del inglés que han empleado la mayoría de escritores norteamericanos y de modo especial los escritores de este género. Refiriéndose a las cualidades de distintivas sobre el estilo inglés y norteamericano, Raymond Chadler (1990:77) caracteriza así los méritos del inglés norteamericano:

"Se trata de un idioma fluido, como el inglés de Shakespeare que adopta con facilidad nuevas palabras y nuevos significados para las palabras viejas y copia sin reparos modismos de otros idiomas..... Sus matices y connotaciones no están estilizadas en una especie de sutileza convencional de tipo social, que de hecho constituye un lenguaje de clase. Es más sensible a los clichés. Su impacto es más emocional y sensitivo que intelectual. Expresa cosas vividas, más que ideas. Sólo puede considerarse un idioma de masas en el mismo sentido en que lo es la jerga del beisbol, que la inventan los propios jugadores".

El fragmento de Chadler es explícito. Las formas de habla y escritura norteamericanas están en interrelación. El argot, los términos de la vida cotidiana, la riqueza lingüística consecuencia del cruce étnico y de los complejos procesos de aculturación de una comunidad pluralista, constituyen el corpus de un lenguaje no estratificado, sino común, cuyo rasgo determinante es la integración de las estructuras de sentido de la vida cotidiana y sus definiciones

"técnicas" en las pautas de comunicación verbal y escritas. El protagonismo demiúrgico de los actos de habla de la masa en la manera de escribir de los creadores norteamericanos es una cualidad sociolingüística de la producción simbólica estadounidense en la cual el lenguaje tiene un sentido diferenciador. Esta cualidad permite al escritor no sólo usar palabras cotidianas "domésticas" para el lector sino también configurar frases cuyo sentido significa un modo de pensar y actuar consuetudinario entre la gente. La intensidad emocional y sentimental de las novelas negras, y del cine negro, se deben a este atributo vinculante que introduce al espectador en una dinámica de identificación con los personajes, de modo especial con el detective individualista, arquetipo igualmente del pionero americano, voluntarioso, persistente y perseverante. En términos latos, la gente se identifica con esos personajes porque aunque los actores estén representando un papel y predominen elementos de fantasía e imaginación en el relato, las contrucciones mentales, hábitos, modos de habla y fait-divers negros cotidianos están apresentados en la novela y en el film.

La novela y el cine negro exaltan el héroe americano de modo ambivalente: el ganster y el detective son prototipos -negro y blanco- del sueño americano. La presencia de esta dualidad cromática -aún en el período de cine en color- en la pantalla y en la novela -de forma metafórica en este caso- acentúa el conflicto y consenso de esas dos tipologías simbolizadoras de dos mundos en conflicto y de dos tipos de actores sociales americanos: el hombre puritano de bien, individualista, cuyos méritos descansan en valores éticos, no persiguiendo el éxito y el poder a cualquier precio y el hombre de extracción social baja y/o marginal cuyo fin es el poder a cualquier precio (violencia) para acceder a los niveles de status y prestigio que -en su discurso psicopático- la sociedad le impide.

El cine negro sacraliza la imagen del ganador y el perdedor (el winner y el loser), una doble imagen característica de la vida norteamericana que revela la existencia de un antagonismo entre dos corrientes de pensamiento y acción cuya expresión conflictiva masiva se producirá en el segundo lustro de los sesenta y cuyos antecedentes habría que situarlos en la Era del Jazz, siendo el período que investigo una fase de coexistencia de esa conflictividad latente.

El elemento de discrepancia entre esos dos modos de acción de los actores -representativos de la mayoría y la minoría, salvo en los sesenta, que se alteran los papeles- es la aceptación/rechazo de la cultura materialista, consumista y despersonalizadora.

El ganster representa el éxito; es el ganador; el detective es la alternativa, -el perdedor-, el individualismo ético, la libertad de decisión, la autonomía individual, la posibilidad de trabajar y vivir dentro del sistema de producción en masa y de su cliente prioritario: la ciudad. Por esa razón la jungla de asfalto, es el gran referente del cine y la novela negra y la calle y la noche los marcos de referencia de sus historias. Es la gran ciudad deshumanizada y suburbial una consecuencia de la producción en masa. Es la gran ciudad el escenario de la especulación inmobiliaria. Es esa jungla la que produce el mundo subterráneo (underworld) nocturno y diurno donde opera el mundo del crimen organizado. Esta visión de la gran ciudad como espacio estratificado significativo de la sociedad de masas sirve a los escritores y directores autores de estos géneros para contemplar el mundo delictivo como una forma de vida inherente al sistema y no como una perturbación patológica congénita de los grupos sociales que habitan los espacios marginales/suburbanos de la gran ciudad. El cine negro no da una visión maniquea y moralista de las relaciones sociales en la gran ciudad. Traslada a la pantalla ese mundo subterráneo; revela su condición real, su presencia operativa en la vida sociopolítica y económica del país; relaciona la prostitución, las drogas, el juego y el negocio del vicio con el tipo de vida creado por la gran ciudad. El planteamiento del cine negro es que la vida de día de la gran ciudad necesita el mundo de la noche; la especulación financiera y las actividades nocturnas ilícitas están conectadas; la ley y el enemigo público están vinculados. Por ello el cine negro acentúa el papel de la noche, siendo propio de este género, -idea que proviene, como Francois Guerif (1986:157) ha indicado, de la novela negra-, ofrecer una visión crepuscular sobre la posibilidad de que en la gran ciudad pueda darse una vida civilizada. En ella, el dinero, el sexo y el poder son los únicos móviles verdaderos y decisivos en la configuración de las relaciones sociales, encarnando el detective la posición ideal, el sueño americano. Esta presencia de la ciudad y la noche es además de un

requerimiento contextual para enfatizar esa visión pesimista sobre la comunidad urbana y el sistema de poder que la articula, un marco narrativo regular donde inscribir la acción del film. El plano que destaca los aspectos "críticos" de la gran ciudad reseñados o la descripción de hechos cuya cobertura es lo urbano es una regularidad de estos géneros relevantes, -también el western, no así el musical y el melodrama-, de un mundo social, -el americano- definido, no ya por la competitividad, sino por la violencia como atributo de su vida ordinaria. Lo urbano, sería así -y este es un aspecto que el cine negro ensalza-, "*un lugar de expresión del conflicto y el deseo*", por emplear la definición de H. Lefebvre (1976:181). Para ejemplificar los mecanismos narrativos indicados cuya estructura lingüística y visual incita al lector/espectador a participar en la acción, auno varios párrafos significativos de las dos primeras páginas de Nightfall (El anochecer) de David Goodis (1987), novela escrita en 1947.

"Era una de esas noches cálidas y pegajosas que hacen que a Manhattan se le note la edad era una noche propicia para cualquier cosa excepto para trabajar Encendió un cigarrillo. Se dijo que ya era hora de tomar otra copa Se paró ante la ventana, contemplando el panorama de Greenwich Village, viendo las luces, oyendo los ruidos de la calle. Sintió el deseo de formar parte del ruido. Quería conseguir un poco de aquellas luces, quería participar en aquella actividad, quería hablar con alguien. Pero tenía miedo a salir Y de pronto se dijo que esa noche iba a ocurrir algo"

Goodis presenta aquí a un personaje paranoico encerrado en su habitación, ansioso por salir y fundirse con la noche y la gente. El ritmo de la narración, las imágenes suscitadas, el empleo de frases ágiles, precisas y comprensibles introducen al lector desde el primer momento en un clima emocionante relacionado con situaciones comunes si bien no experimentadas por la mayoría del público sí relacionadas con un tema cotidiano cual es el

del pánico en las calles ¹⁷⁰, la delincuencia y la violencia en la gran ciudad y los mecanismos y estructuras sociales que la originan. El cine negro es el género especializado en presentar la otra realidad de la vida cotidiana americana, un tema comercial para Hollywood dada la perennidad de este estilo a lo largo de la Historia de la Meca del Cine. Durante el período que investigo se realizan la mayor parte de las obras maestras de este género clásico cuyas obras se reponen de forma continua en cines de arte y ensayo, filmotecas, salas de V.O. y T.V.

Underworld U.S.A (1961) -Bajos fondos USA- de Samuel Fuller, The postman always ring twice (1946) -El cartero siempre llama dos veces- de Tay Garnett, To have and have not (1946) -Tener y no tener-, de Howard Hawks, The maltese falcon (1941) -El halcon maltés- y The Asphalt Jungle (1950) -La jungla de asfalto- de Jonh Houston, Beyond a reasonable doubt (1957) -Más allá de la duda- de Fritz Lang, Laura (1944) de Otto Preminger, Party Girl (1959) de Nicholas Ray, The Killers (Forajidos) de Robert Siodmak en 1946, Out of the past (1947) -Retorno al pasado- de Jacques Tourner, White Heat (Al rojo vivo) de Raoul Walsh en 1950, Touch of evil (1958) -Sed de mal- de Orson Welles, Double indemnity (1944) -Doble indemnización- de Billy Wilder, Naked city- La ciudad desnuda- de Jules Dassin (1948).....

La comedia es otro de los géneros representativos del período investigado. Como género popular aceptado, la comedia es un estilo cinematográfico permanente en la historia de Hollywood por una razón elemental: siendo el proyecto común de los Estudios y la producción hollywoodiense en general el entretenimiento, la explotación del mecanismo de la diversión, -a partir de tramas enredadas y disparatadas-, ha constituido una de las señas de identidad de la industria del cine. La risa, la comicidad, la proyección empática-simpática que produce un gesto, un chiste, una situación protagonizada por un grupo de actores sobre el espectador *"no son sino,* -como señaló Freud en El Chiste y su relación con el inconsciente

¹⁷⁰ Título del film de Elia Kazan realizado en 1950.

(1972:1156)-, *medios de restablecer, con un pretexto cualquiera, este buen estado -la euforia- cuando el mismo no aparece como una disposición general de la psiquis*". El placer cómico, la parodia, el chiste y el gag, son los recursos de los directores-autores y el equipo de intervinientes en el género de la comedia para lograr la participación del espectador en el espectáculo. Freud (1972:1158-1161), retomando la interpretación psicogenética de H. Bergson (1986) sobre la risa (lo cómico como efecto a larga distancia de las lejanías infantiles) afirma que la risa surge "*de la comparación entre el yo del adulto y el yo considerado como niño*".

La comedia pone en acción la risa como sentimiento individual e interindividual. La proyección comparativa ingenua, infantil, entre el espectador adulto y las persistencias infantiles (recuerdos y asociaciones) retenidos en el inconsciente se amplifican frente a la pantalla que actúa en este caso como imagen especular. El juego entre el adulto y el niño, la comicidad de la situación (Freud, 1972:1142), -las influencias exteriores de lo social en el yo-, produce un efecto eufórico, -de relación simpática-empática con la escena-, e induce al espectador a compartir las historias de las comedias.

También en las comedias aparece el héroe americano. Frank Capra ha transferido a la pantalla el mito del americano soñador, emprendedor y vitalista, que se hace a sí mismo, sobrellevando el fracaso. En una de sus comedias principales *It's a wonderful life* -Qué bello es vivir (1946)- "*Capra examina la tendencia autodestructiva de un soñador frustrado*" (D. C. Willis, 1988:58). El héroe de Capra es un soñador que se sitúa al borde del suicidio, aunque siempre está presente la esperanza, la salvación. El final de una comedia casi siempre es feliz. Las secuencias dramáticas y trágicas son momentos de una acción predestinada a resolverse por la tenacidad de los protagonistas.

Estos esquemas de referencia son ideales americanos comunes. El sacrificio, la vida ascética, el trabajo como fin son valores constitutivos de la ética profesional del protestantismo, del espíritu capitalista y del estilo de vida americano (M. Weber, 1977). Como tal mecanismo mental racionalizado y socializado, forma parte del inconsciente colectivo cultural de los estadounidenses. La comedia exhibe ese tipo heroico y soñador, intrépido y laborioso, en el

conjunto de una serie de eventos que dificultan la realización del sueño del protagonista. Al final, el éxito acontece, y con él, la felicidad y el amor (la pareja).

Este planteamiento, además de procurar la risa y la diversión, implica al espectador ya que la trayectoria cinematográfica que se ve en la pantalla es una idealización visualizada de una situación compartida, o por compartir (por experimentar), o en proceso, de los espectadores, -actores apresentados de la historia que se narra en imágenes-, un asunto cotidiano porque, como escribiera M. Blanchot (1970:389) *"lo cotidiano es nosotros mismos en lo ordinario"*; la comedia incorpora lo banal, ordinario y trivial de la vida cotidiana americana: triunfar en el trabajo y alcanzar la felicidad con "la media naranja" de cada uno son sentimientos comunes. Los entrelazamientos existentes entre estos dos mecanismos reguladores de la vida cotidiana son la base de las disparatadas historias del género cinematográfico de costumbres por excelencia. Pero la comedia no es un género complaciente con tal realidad. En el extremo opuesto de Capra, está E. Lubitsch. Como ha analizado Jean Domarchi (1985:97), este cineasta alemán, -uno de los maestros de la comedia americana-, desarrolla en sus comedias de costumbres, -lo que los americanos llaman sex comedies-, sobre todo en sus últimas películas -Cluny Brown (1946), Heaven can wait (1943)-, una visión cómica y satírica de los tabúes de la sociedad americana, del héroe trabajador y de la moral puritana.

Empleando recursos cinematográficos estrictos como la elipsis, el raccord ¹⁷¹ puro y los diálogos informativos, Lubisch hace reír a partir de ironizar y ridiculizar las costumbres de la vida americana en lo tocante al sexo, a la feminidad y al principio del trabajador permanente, ofreciendo en su lugar opciones situacionales polígamas, consideraciones acerca de la fuerza, inteligencia y superioridad seductora de la mujer en las relaciones intersubjetivas y "recomendaciones" (sacralizando la figura del bon vivant). El éxito de este director entre el público americano durante el período investigado se debe a su sintonización con los aspectos reprimidos por la moral puritana. Si como precisara Roger Caillois (1969:131-135)

¹⁷¹ Sutura de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre diferentes planos.

en su artículo "La Representación de la Muerte en el cine norteamericano", el cine de este país incorpora el sentimiento colectivo de negación de lo sagrado de la muerte y de lo sagrado en general es como consecuencia del proceso de secularización de las costumbres acaecido durante el proceso de construcción y consolidación de la sociedad de masas; la comedia es una manifestación del puritanismo secularizado: tan común es la exaltación del ganador y el matrimonio como la del outsider y el divorcio; tan habitual es reírse de la muerte como destacar la vida; tan frecuente defender la familia americana como poner en cuestión sus valores como institución nacional. Esta variabilidad expresa la existencia de un público pluralista y fragmentado que sí bien acepta sus tradiciones y hábitos, de igual modo se ríe ante sus costumbres anacrónicas o convencionales. La comedia es uno de los géneros cinematográficos más vitriólicos y críticos de la vida cotidiana, constituyendo el género secularizado por naturaleza al ofrecer una visión desnuda, independiente y desligada del sentimiento de lo sagrado. En ese sentido, Caillois usa el ejemplo del intento de suicidio del protagonista (James Stewart) en *Qué bello es vivir*; en esa situación la muerte es un asunto de risa; expresa el desapego colectivo americano hacia el hecho de morir en sí y su ritual. Durante 1940 y 1964, Ernst Lubitsch rueda *To be or not to be* (1942) -Ser o no ser-, Howard Hawks *Ball of fire* (Bola de fuego) en 1942, Frank Capra *It's a wonderful life* -Qué bello es vivir- en 1946, Billy Wilder *Some like it hot* -Con faldas y a lo loco- en 1959.....

Por último, el melodrama. Dice E. Goffman (1986:139) que *"los finales de un drama pueden tener algo que ver con los posibles finales de la vida real"*.

En efecto, los principios de las comedias son emplazamientos desprovistos de sentido real al constituir situaciones sobredimensionadas de la interacción cara a cara cotidiana. El melodrama, como vertiente dramática contraria a la comedia incorpora no ya temas acostumbrados, sino situaciones reales típicas de las vidas privadas de los actores sociales, conformando uno de los géneros modernos de mayor impacto emocional y mental en el espectador por la dureza y verismo de sus contenidos.

Música + drama es la fórmula de este género que subordina los elementos formales

cinematográficos a la consecución de un clima de tensión y angustia subyacente.

Vidas rotas, fracasos irremediables, conflictos sentimentales, amores no correspondidos, enfrentamientos interfamiliares, historias reales que acontecen en la vida de los individuos son los argumentos usuales en este género cuyo referente es la circularidad, el fracaso, el callejón sin salida. El melodrama es en cierto modo el género del flashback: las películas empiezan con situaciones finales, son circulares, siempre regresan al punto de inicio, o bien el final es el comienzo. Como en la vida real, los actores sociales experimentan situaciones intersubjetivas frustrantes y castradoras. El ámbito del melodrama es el del desvelamiento de los conflictos de la vida privada, la manifestación de los conflictos latentes y evidentes de los individuos en la interacción cara a cara cuando la dinámica atracción-repulsión, el accidente trágico, la situación injusta y/o desafortunada y la desesperanza imperan. El cine, como dice Merleau-Ponty (1977:103-104) *"no nos da pensamientos nos da conductas, comportamientos para el cine el vértigo, el placer, el amor, el dolor, el odio son conductas"*. El melodrama es el género de la mostración de conductas y comportamientos que suceden en la vida real sólo que en el cine, *"el drama cinematográfico sucede en un mundo más exacto que el mundo real"* (Merleau-Ponty, 1977:103), porque en la vida ordinaria no comprendemos el cómo de la situación, -donde el cine y el melodrama hacen hincapié-, sino el qué de la misma. Esa es una de las claves del arte: significar con procedimientos formales situaciones ordinarias que por su normalidad escapan a nuestra reflexión sobre la vida y a nuestra experiencia socializada ya que el mundo social real es dinámico, activo, -hay un "exceso de materia" dice Merleau-Ponty (1977:103)-, consecuencia de las relaciones intersubjetivas cotidianas. El melodrama es una percepción cinematográfica más exacta del drama cotidiano que la expresión real de éste en los escenarios habituales de relación cara a cara. El film se percibe; perfecciona los hechos reales; hace de un acontecimiento dramático cotidiano una realidad formal depurada y refinada, significativa, una forma temporal y no una suma de imágenes (Merleau-Ponty, 1977:97) caracterizada por una métrica y una sintaxis que hace sentir al espectador una situación que, con independencia de que la haya padecido, es perceptible, real, sucede, guarda

correspondencia con el acervo común de conocimientos y experiencias que el espectador acumula. Si en la comedia la risa es la cualidad simpática que caracteriza a ese género, en el melodrama el llanto y el dolor son el atributo emocional articulador de la relación entre el espectador y lo que sucede en la pantalla. Los melodramas llorones (weepies), la forma más radical de este género, basado en la combinación sinérgica de una banda sonora y un guión dramáticos, implican al espectador de tal modo en la acción que lo que el espectador haría -llorar- en una situación parecida en la vida real, lo imita y reproduce ante un acontecimiento artificiosos como si la sala de cine fuera una prolongación dislocada de una situación no experimentada pero en cualquier caso verosímil, socializada, incorporada a los códigos de funcionamiento colectivo como una pauta registrada más. Quienes han creado los melodramas, los directores-autores correspondientes, -con Douglas Sirk como maestro del género-, suministran una visión desequilibrada de la sociedad americana, caracterizada por el "vacío" de valores normativos y agregativos, por la pérdida de la identidad, por conductas y comportamientos anómalos y anómicos, disgregadores. El melodrama acentúa el carácter neurótico de las relaciones intersubjetivas de los actores así como el impacto trágico en ellas del infortunio y la injusticia.

Written on the wind (1956) -Escrito sobre el viento-, Magnificent Obsession (1953) -Obsesión-, Imitation of the life -Imitación a la vida- (1958) y The tarnished angels (1957) -Angeles sin brillo-, todos ellos films de Douglas Sirk son obras mayores de este género.

XIV.V. EL STAR SYSTEM Y EL ESPECTADOR.

En los epígrafes precedentes, he analizado diferentes estructuras de interacción: los Estudios como marcos relacionales y esferas de producción; el McCarthysmo como fenómeno político cultural contextualizador de las relaciones sociales de la "comunidad de expresión" hollywoodiense; los géneros como manifestaciones estilísticas de los grupos coordinados por

el auteur y como expresiones del mundo experiencial común del espectador. En la Historia de la producción cinematográfica hollywoodiense, sin embargo, un factor estructurante de las relaciones de intercambio creativo y profesional de los grupos que realizan las películas en el período investigado, -de impacto determinante en el público-, es el denominado STAR SYSTEM.

Los estilo cinematográficos y el estilo del autor reflejan un modo de ver y un modo de mostrar. Empero, las situaciones que estructuran la creación de un film no tienen como fin exclusivo la realización un ejercicio de estilo. Ese modo de ver y de mostrar implica adoptar un punto de vista con respecto al público, lo cual constituye una de las principales motivaciones de las interrelaciones que dan lugar al diseño y producción de un film y por tanto al sentido del mismo. Como Walter Perkins (1985:165) indica *"las posturas asumidas respecto del público contribuyen al efecto fílmico y por consiguiente a su significación tanto como las posturas asumidas respecto de su tema más inmediato"*.

El punto de vista del espectador del que parte un equipo interprofesional para realizar un film significa el contenido de éste ya que el cómo y el qué del mismo contienen elementos de visión y mostración culturales cotidianos compartidos por el espectador que hacen de él un observador participante de la película. La clave esencial del cine de autor americano es la adopción sistemática del punto de vista del espectador; el auteur incorpora al estilo elementos de acción procedentes de la vida cotidiana y el inconsciente cultural; el auteur hace películas empleando estructuras normativas comprensibles, directas y activas a nivel de la implicación mental del espectador, vehiculadas por diálogos y monólogos característicos del habla cotidiana, del lenguaje de la calle, aunque el desciframiento formal y comunicativo de la riqueza simbólica contenida en el film constituya una operación teórica y analítica compleja. Un film de Hitchcock, por ejemplo, es en general entretenido y claro, pero la complejidad de su estilo de ejecución y las claves referenciales, -a menudo procedentes del psicoanálisis-, empleadas hacen de sus películas unidades complejas. "Entretenido" y "claro" no son atributos de simplicidad. Lo que Hitchcock no hace es colocar esas claves en primer plano

a nivel visual y textual; Hitchcock esconde, disuelve y distribuye esas claves en la acción del film partiendo de situaciones de interacción visuales y guionísticas comunes al espectador, usando el cómo (el mecanismo del suspense) como cobertura para captar la atención y participación del espectador.

En este proceso, el lugar del actor y la actriz es determinante ya que ellos son los sustitutos en la pantalla de las cosas colectivas y cotidianas que interesan al público; ellos son los actores que representan lo que a los actores sociales participantes en la visión les gustaría ser o no ser.

Edgar Morin ha tratado sobre la influencia de las estrellas del cine en el espectador en su clásico *Las estrellas del cine* (1966).

La condición básica de la estrella de cine es que produzca en el espectador una identificación imaginaria, que se convierta en su *"alimento onírico"* como ha señalado Morin (1966:198). Una vez que un actor o actriz alcanza ese grado con respecto al espectador, su influencia en las conductas y hábitos cotidianos es continua (modales, posturas, gestos, expresiones, moda, actitudes). La estrella se convierte así en un patrón-modelo de referencia de valores y virtudes imitables que afectan a la personalidad en las sociedades secularizadas. Precisa Morin (1966:208) que si la personalidad es una máscara, la estrella de cine facilita el modelo del disfraz, integrándole cada uno en nuestro personaje. La estrella es el modelo de referencia de la máscara individual a adoptar por los espectadores que eligen un film teniendo en cuenta los actores (razón por la cual se habla de sistema de estrellas como elemento coordinador de los proyectos cinematográficos desde el punto de vista del film en sí y del público). Las estrellas son iconos, patrones-modelos que *"proponen e imponen una nueva ética de la individualidad, la del ocio moderno"* (Morin, 1966:210). Una ética, siguiendo el planteamiento de Morin, que ofrece al espectador la salida más apasionante, individualista y consumible: el amor. La estrella estimula el principio de la "aventura", de vivir la vida, de la permanente juventud. La participación del ideal amoroso sería así uno de los leitmotif pulsionales de la individualidad moderna. En una sociedad que ha perdido el sentimiento de lo sagrado, la

liberación sexual y la consideración de que el amor es Dios constituye una creencia secularizada que las estrellas administran desde la pantalla, influyendo en la progresiva estetización y erotización de la vida cotidiana que experimenta la sociedad norteamericana a partir del fin de la segunda guerra mundial, -proceso en el cual el cine ha sido un agente sociocultural movilizador a partir de la ritualización del beso y el love-making visible o latente.

En la consolidación del sistema de estrellas como estructura influyente en los comportamientos y conductas de los espectadores en su vida cotidiana, han ejercido una influencia relevante los media como canales culturales difusores de la vida privada de las estrellas, complemento biográfico-real compatible con su función social de patrones-modelo de actuación habituales hasta el punto de que actores como James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Monty Clift, Sal Mineo y otros teen-agers son para la generación de los sesenta referentes de la rebeldía juvenil, actores que en la pantalla y en su vida sirvieron de patrón e icono para considerables porciones de la juventud americana de los sesenta porque eran los patrones públicos del cuestionamiento de la identidad que preocupaba a la juventud, eligiendo, -entre otros tipos de identificación-, las imágenes del cine y las canciones del rock and roll como marcos de referencia de su vida cotidiana por el sentido de urgencia que comunican.

Pero este proceso de identificación no es fortuito; constituye, por el contrario, una de las claves de la influencia comunicativa del cine. La capacidad de suministrar al público imágenes contenedoras de pautas imitativas, de conducta y comportamiento, se debe al carácter de realidad que el cine americano pretende alcanzar. Esa realidad no ha de ser la vida; ha de ser aún más verosímil que la vida misma. El proceso de asentimiento ante los hechos secuenciados, -que parecen no ya la vida misma sino la vida perfeccionada tanto en su lado dramático como en su vertiente de comedia -, por el público se debe a la propia condición,- cercana a lo que está pasando-, del cine americano, al refinamiento de los métodos de dirección de los auteurs para plasmar esa noción central, al riesgo empresarial

de los proyectos cinematográficos y a la capacidad del sistema de estrellas -de ahí su influencia mítica en el sistema hollywoodiense con relación a directores y productores- para penetrar en la mente de los espectadores como imágenes significativas relacionadas con sus vidas. Cobra a este nivel pleno sentido aquel apotegma de Suzi Gablik (1984:48) de que *"siempre se da una correlación entre los valores, la dirección y los motivos de una sociedad y el arte que esta produce"*.

Además de la función agregativa que los Fan's Mail Departments ¹⁷² de los Estudios de Hollywood realizan, el mecanismo de penetración que motiva el proceso de identificación y sublimación del espectador para con las estrellas radica en las propias técnicas empleadas por los actores para transmitir una imagen e idea específica y en la utilización de sentido de esas técnicas y de sus virtudes corporales y espirituales, de las cuales se desprende la estela de fascinación, -el glamour-, que focaliza la interacción entre el espectador y un ser-patrón imaginario y real que actúa en una pantalla haciendo y diciendo cosas que el voyeur hace o quisiera hacer.

Lee Strasberg (Hetmon, 1986:218), fundador del Actors Studio ¹⁷³, dice al respecto que:

"arte es una necesidad básica de la vida un decir y hacer cosas que no podemos ni decir ni hacer en la vida real, pero que han de hacerse. Transmitimos esas observaciones y experiencias a otras personas por medio de la misma viveza de nuestra respuesta, y con eso, nos hacemos artistas. Nos

¹⁷² Los Estudios controlaban el número de cartas -y sus contenidos- enviadas por los fans. Según Margaret Thorp (Morin, 1964:85) una estrella recibía alrededor de tres mil cartas por semana. Los Fan's Mail eran el barómetro que empleaban los Estudios para contratar a las estrellas. Los clubs de estrellas eran los templos de adoración del público. La relación de sentido entre ambos era clara: quienes escribían eran devotos de alguna estrella y miembros de algún club.

¹⁷³ El Actor's Studio fue fundado por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis en 1947. Lee Strasberg fue elegido Director en 1960. Su trabajo se centro en adaptar de modo creativo el método de Stanislavsky. La relajación, la improvisación, la provocación de la imaginación, la expresividad, la investigación personal y el sentido de verdad eran algunos de los supuestos que Strasberg enseñó a una generación de actores de teatro y cine que cambió las pautas de interpretación.

*convertimos en gente que crea en la imaginación aquello por
lo que otras personas atraviesan en la vida".*

Quien fuera formador de directores y actores claves (Elia Kazan, Marlon Brando, James Dean, Monty Clift, Paul Newman, Lee J. Cobb, John Garfield) matiza en el anterior documento esa capacidad del actor para transmitir al espectador cosas, experiencias y situaciones, -empleando para ello sus técnicas de expresión e interpretando un rol asignado conforme a un guión, a un tipo de producción y a un estilo de dirección-, que suceden al espectador en su vida cotidiana pero que no acontecen de igual modo ya que la experiencia cotidiana -al igual que la acción cinematográfica- son prácticas sociales relacionales y compatibles entre sí -que se subsumen -pero que constituyen planos y roles diferenciados de la actividad social diaria tanto para los creadores como para los espectadores (esto entiendo que quería decir A. Schutz (1974:217) cuando decía que un ámbito de sentido (como el cine o el arte en general) no es compatible con el significado de la vida cotidiana, en la medida que ésta sólo es compatible con la vida en sí).

Desde este punto de vista, lo objetivable de la identificación del espectador con el actor es, - con independencia de que esa identificación sea activa o pasiva (esto es, que influya o no en el espectador y su conducta)-, la experiencia de compartir una situación real porque los héroes-personajes existen en la mente del público antes que en el film, porque son preexistencias culturales presupuestas o encarnaciones arquetípicas de tipos sociales y fines colectivos y cotidianos. Eso son el cowboy, el ganster, el detective, el jazzman, el pintor de acción y el escritor beat: héroes, pioneros, individuos característicos de una nación donde el individualismo es un valor y una condición legal del sistema de economía privada. André Bazin (1991:190) señaló que la tipificación entre un héroe como Tarzán y un cura rural no era similar. *"El único denominador común en mi actitud ante esos héroes es,- decía Bazin-, que creo realmente en su existencia, que no puede negarme, sin dejar de participar en el film a estar incluido en su aventura, a vivirla con ellos en el interior mismo de un universo; universo no metafórico figurado sino especialmente real".* La razón de la divinización de las estrellas, de su configuración como ídolos de multitudes

y piezas de prestigio en un film obedece por tanto a la producción de imágenes experienciales, vitales, reales, que las estrellas transmiten al espectador, imágenes que "existen" en su mente-mundo y que orientan conductas y comportamientos cotidianos de diverso signo que ya he descrito.

Humphrey Bogart, Charles Chaplin, Gary Cooper, Gary Grant, John Wayne, Rock Hudson, James Stewart, Spencer Tracy, Henry Fonda, Kirk Douglas, Fred Astaire, Gene Kelly, R. Mitchum, Marlon Brando, Jack Lemon, James Dean, Clark Gable, Rita Hayworth, Joseph Cotten, Ingrid Bergman, R. Widmark, Marilyn Monroe, Tony Curtis, Katherine Hepburn, Ava Gardner, Katherine Masfield, Lauren Bacall, Vera Miles, Greta Garbo, Gene Tierney, Audrey Hepburn, Joan Crawford, son algunas de las estrellas fulgurantes de la Fábrica de sueños del período investigado. La película clásica sobre el mundo de la estrella de cine es *Sunset Boulevard* -El crepúsculo de los dioses (1950)-, de Billy Wilder, interpretada por Gloria Swanson y E. Von Stroheim.

XIV.VI. DOCUMENTOS PERSONALES.

Procedo en este epígrafe a presentar y analizar declaraciones de directores de cine representativos de las situaciones de interacción y los géneros mencionados en tanto que personas creadoras del film. El motivo, como en los capítulos precedentes es evidenciar los diferentes procesos de interacción delimitados en los epígrafes de este capítulo que influyeron en el sentido de las obras resultantes, datos histórico-sociológicos culturales expresivos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en el período investigado, que nos permiten comprender una faceta significativa del subsistema cultural de la sociedad norteamericana entre 1940-1964.

Como aspecto preliminar, en los documentos personales analizados, los actores significan la

existencia de recursos realizativos básicos tales como la improvisación, la acción y la experiencia. Estos mecanismos de trabajo rutinario están en interrelación y forman en el cine una estructura de carácter tridimensional presentes en el diseño y producción de un film no ya como aspectos inherentes a la vida cotidiana en general de los actores sociales, sino, -lo cual es común en la pintura, en el jazz y en la literatura de este período-, como modos técnicos expresivos para la consecución del objeto "película". La palabra acción es el término sagrado del cine. El rodaje de una escena comienza con el cierre de una tablilla y una exclamación: "Acción, se rueda". El objetivo de toda realización cinematográfica es lograr que las imágenes en movimiento, el desarrollo del film sean acontecimientos verosímiles que polaricen la atención del espectador, haciéndole olvidar que está frente a un espectáculo artificial. La acción cinematográfica es el fin de la acción creativa del auteur. Conseguir dotar de vida y sentido dinámico a un film a nivel cognitivo y emocional es la razón orientativa del trabajo de todo director y del conjunto polivalente que coordina el auteur. Es por tanto el móvil que guía las relaciones sociales interprofesionales e interartísticas. La acción cinematográfica es así la consecución de un estado de animación escenográfica y situacional en el cual los actores, -obrando conforme a un guión-, dan vida real a una historia que es real porque así lo cree el espectador ya que tiene que ver con su acervo de conocimiento y su experiencia cotidiana.

La experiencia como factor determinante en la adquisición de las destrezas profesionales pertinentes para realizar un fin activo, es otra de las peculiaridades del cine norteamericano, forma artística donde cobra pleno sentido la concepción del estilo y la obra como "work in progress", como una posibilidad en proceso de construcción cuya definición se alcanza tras el enfrentamiento con lo imprevisto, la colaboración con el resto de creadores presentes en el film, el control paulatino de los trucos del oficio y la reverenciación de las rutinas profesionales. Por ello defiende el supuesto de que el arte es interacción: porque la creación de algo, el sentido cultural de la obra es resultado de la socialización de unas formas de conocimiento y acción recíprocas, relacionales, de los actores con otros actores vivos o

muertos (lo cual remite a la tradición y a la Historia Cultural de una determinada forma artística), correspondiendo al individuo, -como trasunto de su experiencia individual, de su proceso de individuación- la autonomía creativa, la visión y expresión estilística y temática de hechos, acontecimientos y situaciones que contextualizan su vida individual y sus relaciones intersubjetivas.

La improvisación es el mecanismo realizativo rutinario cinematográfico donde la experiencia y el logro de la acción crece y se materializa. La resolución por el director de la traslación de un guión al plató, la añadidura de escenas y situaciones imprevistas durante el rodaje, la libertad de acción dentro de unos límites preestablecidos por los actores, la experimentación de situaciones de acción (un diálogo, una persecución.....) son algunos usos prácticos de este mecanismo con frecuencia utilizado por los directores para lograr que la acción posea un estado plástico verosímil; este nivel se alcanza mediante la sistemática adopción de un punto de vista basado en la cámara como ojo memorizador de las instantáneas grabadas que luego serán sometidas al proceso de selección de las imágenes finales (montaje).

Directores-autores como John Ford (1988:218-219 y 1983:57, 73 y 83), Howard Hawks (Joseph McBride, 1988:45), Raoul Walsh (1982:308), Jacques Tourneur (1988:133), Jerry Lewis (1973:111), Elia Kazan (Ciment, 1987:244), Billy Wilder (Ciment, 1988:51), Alfred Hitchcock (Truffaut, 1984:63 y 249), Nicholas Ray (Erice y Oliver, 1986:83) Resaltan el papel de la improvisación en la realización. Esta regularidad del cine, sin embargo, -como en el resto de las artes exploradas- no ha de entenderse como solución ocurrente de urgencia. Lotte H. Eisner (Lubitsch, 1985:126) ha sintetizado el uso de la improvisación, a propósito del maestro de la comedia Ernst Lubitsch, como procedimiento cinematográfico: *"se puede decir que Lubitsch improvisa, noción que, en su caso, no está ligada a la yaga inspiración del momento, sino por el, contrario al margen de la libertad que está determinado para el equilibrio del film".*

Esta consideración de Lotte H. Eisner sobre Lubitsch sirve para el conjunto de directores/autores. La improvisación es un procedimiento característico de las situaciones de rodaje que abarca el conjunto de acciones de los actores intervinientes en la realización de

un film. No es un recurso práctico de carácter coyuntural sino un mecanismo de intervención determinado por el margen de libertad preestablecido necesario para el equilibrio de un film. Todos los documentos personales citados son indicativos de una doble situación: la improvisación es necesaria y debe de practicarse dentro de unos límites. Es necesaria para resolver las múltiples situaciones imprevistas que acontecen durante el rodaje puesto que el producto final no puede ser planificado de forma total. Los instrumentos de previsión de las escenas de un film (guión, story-board, etc, etc) son creaciones visuales y narrativas ideales. Su ejecución exige detalles y momentos de articulación de las secuencias, de expresividad, de idoneidad de las imágenes que sólo pueden ser resueltas durante la acción. Es en ese momento, cuando la experiencia activa del director juega un papel resolutivo esencial, siendo de singular importancia los usos que de la improvisación hacen los actores, especialmente a partir de la incorporación del Método ¹⁷⁴.

Jacques Tourneur (Tourneur, 1988:133) describe así la resolución de una escena de Cat people, uno de los films más apreciados por su director (Manlay, 1986:58):

"Nosotros creíamos que es mejor sugerir el temor que mostrarlo. La sombra del gato grande que se ve sobre la pared de la piscina era, de hecho, mi propio puño. Teníamos en la piscina una gran luz de arco a la que habíamos adaptado una pantalla difusora y estábamos obligados a rodar la secuencia en una mañana. Intentamos el efecto de todas las formas

¹⁷⁴ Son valiosas unas declaraciones de N. Ray (Erice y Oliver, 1986:145) sobre los métodos del Método en los actores en general. Es un fragmento de una entrevista en Cahiers de Cinema en 1978 a propósito de una de las obras maestras de Ray, The Lusty men (1952), cuya estrella era Robert Mitchum:

CC.:Dicen que Robert Mitchum detestaba el Método. Sin embargo, usted hizo una película muy buena con él.

N. Ray:Sí, pero no conocía lo que odiaba. Estaba de moda decir eso. Cuando llegué a Hollywood, si mencionabas el Método o hablabas de improvisación te tomaban por una especie de masturbado mental de de Nueva York

CC.:Sí de Nueva York y Mitchum era de esos. Pero sin que él se diera cuenta, utilizando simplemente otro vocabulario diciendo «Vamos a improvisar esto.....» «vamos a ver como sale esto», se utilizaba la misma técnica, pero sin su vocabulario.

posibles con el fin de conseguir la adecuada sombra con mi puño. Así es como se deben de hacer las películas: improvisando. Si lo tienes todo demasiado organizado, la cosa no funciona".

Habla Tourneur asumiendo la primera persona del plural para describir una situación rutinaria que implica a la cadena participante en el film. Cambia de persona (asumiendo la primera) cuando decide quien toma la decisión. Ex post, reivindica a la improvisación como método "natural" del arte cinematográfico. También expresa su desconfianza, hacia la organización rigurosa total del film.

Pero esta necesidad estructural de la improvisación como elemento estético y rutinario del cine no es un procedimiento aleatorio o caprichoso. Improvisar es decidir en una situación no planificada de antemano pero limitada por un marco visual y narrativo preconcebido. Es una característica de la acción ligada a las facultades y destrezas acumuladas del director-creador, el cual conociendo los límites temáticos y espaciales del film, transforma y mejora durante el rodaje el film previsto. Una explicación de este sistema de funcionamiento enmarcado, o cifrado por unas pautas, la da Billy Wilder (Ciment, 1988:59)

M.Ciment: "Sus movimientos de cámara y sus planos están descritos en el desglose técnico".

B.Wilder: No, no hay nada escrito. Ensayamos y tengo una concepción visual en la cabeza que verifico sobre el terreno. A veces se me ocurre que, por ejemplo, en lugar de cortar, puedo continuar el plano y presenciar la fluidez de la acción. O bien me pregunto si el espectador verá lo que quiero que vea, o si tal o cual detalle corre el riesgo de no ser percibido; ¿debo subrayar esto o aquello, debe estar este hombre en primer

*plano?, etc..... Aunque trabaje mucho en casa
aunque prepare y conciba mi película de
antemano, hace falta cómo toman vida las
cosas, verificar sobre el terreno, y a veces,
cambiar".*

El trabajo personal de preparación del film del director y la realización de ensayos prefiguran y anteceden el resultado final del film. Las simulaciones y la visualización mental del film requieren sin embargo de la improvisación como medio de rectificación para suturar el proyecto preparado por el director. Ese "gap" entre previsión y filmación a nivel general en el proceso cinematográfico es abierto por el director empleando la improvisación, un modo de creación activo imprevisto pero enmarcado (por un guión y un proyecto visual ideado por el director) que suministra al cine verismo, autenticidad y potencialidad comunicativa, haciendo sentir al espectador vivencias y temas relacionados con su experiencia cotidiana con independencia del marco temporal (una imagen/diálogo de un western no representa una experiencia común para el espectador del decenio de los cincuenta; pero sí es común el mundo cultural subyacente a él en la medida que el Oeste es uno de los mitos colectivos americanos básicos).

La experiencia, la acción y la improvisación son mecanismos yuxtapuestos requeridos por la propia naturaleza del cine como arte, -de las artes en general- como proceso ideativo-realizativo en el cual no puede ser calculado de antemano la totalidad del producto final que luego conocemos como obra, ya que el individuo que la realiza vive y participa de un sistema sociopolítico y económico en el cual la espontaneidad es una de las características esenciales de sus relaciones sociales, siendo consecuencia del desarrollo de la individualidad y de los derechos individuales en la sociedad norteamericana, del sistema de creencias colectivas y del estilo de vida norteamericano, de un sistema económico y social cuyo marco de referencia esencial gira en torno a la noción de "privado". El cinematógrafo, forma artística masiva del siglo XX, refleja el cambio social acaecido durante esta centuria en lo referente a la

distribución social del conocimiento y la información y a la democratización de la educación y la cultura como fenómenos indicativos de las nuevas nivelaciones y equilibrios de la sociedad de masas y de consumo. Desde su génesis, el cine es una forma artística orientada a cubrir el ocio popular, una expresión de la cultura de masas.

Fritz Lang, uno de los maestros del cine negro y del arte del cinematógrafo en general respondía así sobre esta cuestión a Peter Bogdanovich (1984:21):

"Creo que el cine no sólo es el arte de nuestro siglo, sino para parafrasear a Abraham Lincoln, es el arte del «pueblo, para el pueblo, por el pueblo». Fue inventado justo en el momento preciso: cuando la gente estaba preparada para un arte de masas".

Manifiesta aquí Lang cómo el cine es un nuevo arte "solicitado" por las nuevas pautas y exigencias colectivas. Una invención creada por las demandas de ocio y entretenimiento, información y expresión de las clases medias y populares urbanas de la sociedad industrial, cuyo acceso creciente al consumo cultural, a la información y conocimiento de los bienes culturales ha constituido uno de los procesos sociales más significativos de la acción social en nuestro siglo, proceso vinculado al de la consolidación de la individualidad como dimensión del sistema democrático y de la economía de libre mercado. Lang alude aquí a la conciencia colectiva del "pueblo" para disfrutar y participar de un arte industrial que a la vez puede divertir y expresar, una forma artística diferente en modos, medios y fines a las formas clásicas del arte de élite como la pintura.

Pero el cine no sólo es una forma artística entretenida que incorpora el punto de vista del espectador como elemento del diseño de un film, -marcando este aspecto su sentido-, de este modo. Orson Welles (Leaming, 1986:403), uno de los exponentes más singulares del cine como forma artística compleja/ comprensible, entretenida/profunda, nos señala la otra dimensión del cine (su poder como medio de comunicación).

"El principal error que hemos cometido es creer que las

películas son ante todo una forma de entretenimiento; son una forma de entretenimiento por casualidad. El cine, desde la imprenta, es el medio más grande de intercambiar ideas e información".

En efecto, el cine entretiene pero ante todo es un medio de influencia de comportamientos y conductas a través de las ideas e informaciones que contiene. Una película, como dice Welles (1986:402) es:

"un producto industrial que se exhibe en un montón de locales de todo el mundo en los que entra y sale un público muy amplio y amorfo".

Ese público en EE.UU durante el período investigado es un público urbano, interclasista, orientado al ocio, que recibe de forma sistemática -ya que "ir al cine" era una costumbre habitual y la T.V., un instrumento doméstico generalizado- planteamientos y visiones sobre las cosas relacionados con su mundo. Estas cosas pueden tener que ver con sus creencias y pautas cotidianas o bien pueden transformar su imagen del mundo del que participan al descubrirle, -o informarle-, de situaciones, hechos y posibilidades de vida ajenas, desconocidas e imprevistas en su mundo mental.

Desde este punto de vista los planteamientos y visiones de los directores-autores y de los proyectos cinematográficos en general sobre los comportamientos y conductas colectivas en tanto que canal de transmisión de modas y de ideas es un hecho significativo en los comportamientos cotidianos (películas como *Wild One*, 1953, de L. Benedek *Rebel without a cause* -Rebelde sin causa- (1955) de Nicholas Ray y *West Side Story* (1962) de Robert Wise, entre otras, son films que constituyeron para los jóvenes americanos de finales de los cincuenta y principios de los sesenta legitimaciones referenciales de la rebeldía y la delincuencia juvenil, de su jerga, gestos, rutinas y opciones vitales).

El director es por tanto el autor responsable de la transmisión al espectador de planteamientos y visiones sobre el mundo de la vida. El es quien coordina y decide las escenas, quien dirige

a los actores, elige los equipos de creadores auxiliares (músicos, escenógrafos, diseñadores, fotógrafos.....), aplica y/o materializa un guión, dirigiendo el montaje con el concurso del productor, relación cara a cara decisiva en la configuración de las películas, -por sus confrontaciones y acuerdos- de este período de la Historia de Hollywood. Douglas Sirk, maestro del melodrama, relata del siguiente modo a Jon Halliday (1973:94) cuál es el ámbito de actuación del director:

"Una de las cosas principales del arte cinematográfico, creo, es doblar el material a tu estilo y propósito. Un director es realmente un doblegador de historias..... es el lenguaje lo que cuenta. Ahora bien el lugar del lenguaje en el cine tiene que ocuparlo la cámara y el montaje. Tienes que escribir con la cámara".

EL director es el coordinador de un equipo creativo interprofesional y un "doblegador de historias". Adecua un guión a sus propósitos expresivos usando la cámara, el ojo que ve, narra, produce la acción y cautiva al espectador.

El director es un autor que subsume las labores del pintor, el dramaturgo y el novelista. Es un autor en tanto que su estilo y fines significan la historia, los actores, la fotografía, la música, en el conjunto del film en tanto que suma de acciones particulares orientadas por él, el creador del discurso cinematográfico. Al respecto es necesario recordar que la compenetración fue una de las características de los equipos creativos interprofesionales de Hollywood puesto que múltiples directores (Ford es el arquetipo de referencia) trabajaban con redes de colaboradores habituales lo cual facilitaba la comunicación entre los participantes, al saber estos cuales eran las intenciones formales y argumentales -el mundo mental- del auteur.

Este modo de acción rutinaria en el cual existen tareas delimitadas para realizar una obra que es a la vez compartida y de autor es una de las singularidades del cine como arte. Como observo en el capítulo 15, Hollywood es un ejemplo de factoría industrial-cultural

interdisciplinar, de comunidad creativa basada en la intercambiabilidad de puntos de vista específicos que hacen del film un producto total sometido a la autoridad carismática y legítima del director.

Sin embargo, la consciencia de la condición artística por los directores de cine americanos y/o americanizados no es un atributo de su práctica significativa. Su actitud es la de un creador que realiza un trabajo (job) en una estructura social con roles diferenciados y especializados, en la cual él es el agente determinante del film, aunque, para el espectador corriente, la identificación se establezca con la pareja del Star-system correspondiente. Esta característica industrial limita la pulsión narcisista del director, haciéndole sentirse como la autoridad patente dentro del film pero no como el creador único o exclusivo del mismo (como el pintor, el escultor, el poeta, el compositor, el novelista) ya que sus decisiones son consecuencia de sus consultas, intercambios, negociaciones y delegaciones con el resto de artistas competentes (es corriente, por ejemplo, ver en Hollywood guiones firmados por William Faulkner, soundtracks escritas por Duke Ellington, Bernard Hermann y Aaron Copland, fotografía realizada por Greg Toland, escenografías de Alexander Trauner, títulos de presentación de Saul Bass, vestuario de Cecil Beaton, canciones escritas por G/I Gershwin y Hoagy Carmichael, actores como Charles Laughton, John Wayne, Robert Mitchum, Greta Garbo, Gene Tierney.....).

Vincent Minelli (1991:356), en el fragmento autobiográfico que viene a continuación, habla con distanciamiento sobre la cualidad "artística" de su trabajo como patente de corso de su actividad. Dice:

"Cierto es que un director puede quedar encasillado. Tanto el público como sus colegas le asocian con una clase concreta de argumentos, o descubren recursos que se repiten en su obra..... Si mi terreno oficial no estaba acotado en lo concerniente al público, sí lo estaba en MGM en la época de que hablo. Era el especialista de la casa en musicales

sofisticados, en adaptar las influencias visuales procedentes del más elevado mundo del arte y en utilizar un marco realista para la fantasía. Pero ¿alguien lo llamó el "toque de Minelli"? ¡Venga hombre! Sabíamos muy bien que éramos engranajes en la industria del espectáculo y, como tales, no se nos permitía el lujo de semejantes afectaciones. Mis recientes éxitos me daban mayor libertad a la hora de determinar futuros proyectos, y era una victoria muchísimo más sabrosa que cualquier pose de gran artista que adoptase".

La visión del trabajo creativo en este fragmento manifiesta la actitud común dentro de los creadores americanos, especialmente entre los directores de cine. Sabedores del carácter creativo de su trabajo, defendían la naturaleza artística del cine, pero rehusaban equipararse a los "artistas" en tanto que tipo social diferente, especial, anormal, apartado, tímido, solitario, distinguible por sus ademanes y vestimenta. La visión del director de Cautivos del mal (1952),- uno de los retratos más magistrales de la interacción social en el mundo del cine y The Band Wagon (1953), Melodías de Broadway-, no participa de la concepción de la creación artística como una profesión genética. En este sentido la naturaleza artística del director era y es algo que se consigue una vez que existe una obra significativa reveladora de ello y no un calificativo per se del cual se parte. Esta perspectiva sobria, puritana y vitalista supone un giro en las profesiones artísticas puesto que revela una intención expresiva y creativa desligada de la creencia tópica de que el arte es una actividad misteriosa debido a desconocidos mecanismos genéticos. Los directores de cine son autores tras evidenciarlo y no por el mero hecho de practicar esa profesión. Esto constituye una transgresión, y una novedad al tiempo, con respecto a los valores asociados a la actividad profesional artística que presupone que un pintor es un "artista" desde el momento que empieza a pintar, con independencia de que su obra aporte o no algo en su ámbito formal. El director de cine alcanza el grado de autor, de artista, cuando su obra expresa un estilo y unos propósitos. Para

ello lo esencial es hacer películas y no ser un "artista" antes de hacerlas. Según esta lógica, la concepción del artista planteada por los directores de cine supone un retorno al principio clásico del artista, del artifex, como creador de mundos propios culturalmente contextualizados y no como practicante de una profesión en la cual la connotación "artista" sustancia la actividad rutinaria antes de que esta haya dado muestras de tal condición.

John Ford corrobora esta visión vitalista, cotidiana y profesional del oficio del director de cine; despojado de toda afectación de transcendentalidad artística. Afirma la importancia del placer de vivir en el mundo del cine y de rodar, ofreciéndonos una perspectiva liberada de estructuras de sentido acreditativas del lenguaje característico de la cultura de élite en la cual el ego artístico está predestinado y precede a la obra. Contesta a Bogdanovich (1983:101):

PB: ¿Cuánto tiempo le llevó, desde que empezó a hacer películas, creer que estaba haciendo algo importante?

JF: Bueno, se trata de un supuesto que no puedo aceptar. Nunca lo he creído. Siempre me ha gustado hacer películas, ha sido toda mi vida. Me gusta la gente con que me trato y no me refiero a los peces gordos; me refiero a los actores, las actrices, los fotógrafos, los electricistas. Me gusta esa gente. Me gusta estar en el plató y se trate de la película que se trate me gusta trabajar en el cine. Es divertido. Harry Carey me enseñó en los primeros años el oficio, como si dijéramos, y lo único que he tenido siempre ha sido buen ojo para la composición -no se de donde lo he sacado-, y es lo único que he tenido. De chaval creía que iba a ser artista; dibujaba y pintaba mucho y creo que para un chaval lo hacía bastante bien, o por lo menos recibía muchas felicitaciones. Pero nunca he pensado en lo que estaba haciendo en "términos de arte" o "esto es estupendo" o de "importancia mundial", ni

*nada por el estilo. Para mí siempre se trataba de un trabajo
que hacer, con lo que disfrutaba inmensamente, y nada más".*

Ford confirma aquí, -más allá de su modestia irlandesa-, el tipo de lenguaje común, no intelectualizado, mundano y cotidiano característico de los directores de cine. Un lenguaje expresivo de un nuevo tipo de artista representativo de una forma artística comercial y de masas, -en ese sentido popular- para el cual la consideración artística de su obra es una cuestión exterior a su actividad y posterior a su realización y no una condición de partida de la misma. Pos esta razón decía Sarris (1970:36) que no todos los directores son auteurs.

El tandem director-productor es una de las relaciones cara a cara determinantes en la configuración del sentido de la obra. La perspectiva del productor -el reconocimiento crítico, del público y la recaudación- es decisiva teniendo en cuenta que un film es una inversión de riesgo aunque las encuestas y estudios de mercado y opinión suministran, -ayer y hoy-, datos y generalizaciones necesarias para conocer el gusto, el interés y las preocupaciones colectivas en un momento dado. Con todo un proyecto cinematográfico realizado por un productor que cuenta para su realización con un director-autor creativo es una aventura empresarial dada la complejidad de las reacciones del público hacia las películas (es tópico al respecto comentar que Citizen Kane (1940) -Ciudadano Kane-, uno de los mitos cinematográficos más repuestos en las salas de cine y por las cadenas de T.V fue un fracaso comercial en el momento de su estreno) y la competencia existente entre los diversos films (en una época de esplendor de los géneros, la relación cantidad-calidad caracterizaba la producción cinematográfica). Es necesario advertir al respecto que en los cincuenta, una cartelera exhibía films de forma simultánea de los grandes maestros clásicos y modernos de Hollywood con lo cual el nivel de competencia era muy elevado y la elección por el espectador en muchos casos, -orientada por la relación estrellas participantes/género-, comportaba aleatoriedad ante la diversidad de opciones de calidad alternativas. Es pertinente agregar que tanto antes como después de la Era de los Estudios el mecanismo publicitario empleado era sobre todo estático (prensa, el cartel en la pared, el hombre anuncio.....) no siendo en ningún modo asemejable a la situación

actual en la cual el estreno de una superproducción -Instinto Básico, por ejemplo- implica una campaña promocional fuerte (vallas, folletos, anuncios en prensa, cuñas radiofónicas, mini trailers en T.V, reportajes en prensa y T.V, red de festivales, valoraciones críticas previas.....). Una película así promocionada es en la mayoría de los casos un acontecimiento social cotidiano esperado y por ello un éxito de taquilla.

Con respecto a la figura del productor de Hollywood, recojo los testimonios y valoraciones de Jean Renoir (1975:156-157):

"Zanuck, en su género es una especie de genio. Ha encontrado la forma de utilizar métodos industriales dando a la vez a sus productos una innegable calidad. Algunas de las películas que ha producido quedarán como hitos esenciales de nuestra profesión..... El verdadero peligro, a mi parecer, reside en un amor ciego por una supuesta perfección. Para obtener esa perfección se multiplican los talentos..... La manía de la perfección reina en todos los dominios....."

Renoir resalta el papel del productor, -personificado en Darryl F. Zanuck ¹⁷⁵ destacando la vertiente del control global del producto que ejerce y su intervención en decisiones cruciales en la puesta a punto del film.

Si el director es el responsable de la mise en scène, el productor es el jefe del aspecto industrial del film. Por ello no es solamente un magnate; es también un tipo profesional actuante en la configuración de un film desde el punto de vista de los ajustes necesarios (en el guión, actores, escenarios, etc.) que éste necesita para funcionar en el mercado, introduciendo las medidas de previsión y corrección adecuadas según su conocimiento y experiencia profesional.

Este documento de Renoir, reconocedor de la figura del productor, le elijo por ser este

¹⁷⁵ Productor de la Twenty-Fox.

director uno de los autores de Hollywood más críticos con el sistema industrial cinematográfico. Renoir prefería el cine artesanal; tenía una visión del cine como el pintor del cuadro o el escritor de sus libros (Renoir, 1975:158). Este director pensaba que la perfección del cine americano y de su vida cotidiana, producían monotonía y tristeza (Renoir, 1975:157):

- "en una calle americana decía, tenemos aparentemente todo lo que hace falta para satisfacer nuestro gusto por la fantasía..... Los clavos y los tornillos que sostienen la construcción tienen todas las mismas dimensiones: son perfectos".

Para Renoir, la tarea del Productor era controlar la perfección del producto, hacer -a nivel profesional y presupuestario- lo necesario para que profesionales y creativos participaran en los equipos dirigidos por el Auteur. Esta era una norma de los Estudios de Hollywood: la competencia se basaba en la perfección como dimensión de la calidad, una norma por lo demás, como Renoir observara presente en la vida cotidiana del país.

Con respecto a los estudios, éstos decaen debido a la decisión del Tribunal Supremo de separar producción y exhibición (1948), al nacimiento de la T.V y al surgimiento de las producciones independientes como ya he señalado en este capítulo (14.1).

Otto Preminger, uno de los directores-productores independientes más célebres y representativos, maestro del cine negro, señala (Pratley, 1993:87-92) sobre la génesis del productor independiente y el declive de los Estudios en 1956:

"La aparición de la figura del productor independiente implica un cambio puesto de manifiesto en los últimos años que estoy seguro que va a suponer mucho más de los que ha sido hasta ahora: el cambio de producción en cadena de los grandes estudios a las producciones individuales. Hoy por hoy los productores independientes (como Kazan, Wallis, Kramer o yo

mismo) producen una película como si fuera una obra de teatro en Broadway; lo que significa que eligen un tema, buscan un texto, escogen el reparto..... sin depender de nadie: ellos son los que toman todas las decisiones asumiendo esa responsabilidad".

Con respecto a la ley antitrust del Gobierno que separó Producción y exhibición, originando el declive de los estudios. Dice Preminger:

"Su gran poder se vino abajo cuando el gobierno ganó el pleito antitrust, interpuesto contra las grandes compañías cinematográficas, que separó la exhibición de la producción. Es decir hasta ese pleito los grandes estudios -cinco de los grandes estudios para ser concretos- controlaban el noventa por ciento de los cines de Estados Unidos..... Todavía existen los grandes estudios y mantienen una producción de veintetres películas al año, pero en realidad se mantienen por medio de estratagemas". ¹⁷⁶

Con relación a la T.V y el declive de los Grandes Estudios, dice el director de Laura (1947):

"Probablemente cuando la gente iba en manadas al cine la producción en serie era la mejor manera de trabajar. La gente solía ir al cine. Ya no creo que sea así, al menos no tan indiscriminadamente como antes. Creo que ahora van a ver una película determinada, que seleccionan antes lo que quieren ver. Si una película no tiene algo especial que haga que la gente deje el televisor y la comodidad de sus casas y se

¹⁷⁶ Continúa Preminger (Pratley, 1993:90) "han encontrado petróleo en sus propias tierras; todos tienen laboratorio, compañías de distribución y películas para la televisión, así que a final de año miran los libros de cuentas y el balance les sale positivo".

vaya al cine -hagan cola, compren las entradas, soporten los inconvenientes (mal tiempo, baby-sitters), etc-, mientras en su casa tienen el comfortable sillón del salón, la pantalla de la televisión y la posibilidad de que cualquiera de la familia, normalmente el hombre, pueda leer el periódico mientras tanto o simplemente no mirar la T.V y echar una cabezadita, la gente no saldrá y se quedará en casa. A pesar de las interminables interrupciones de la publicidad -que proporcionan pequeños descansos para levantarse y tomar algo o leer- la televisión tiene todas las cosas, todos los temas que solía tener antes una película media".

King Vidor relata de forma significativa en su autobiografía (1982:212-218) el acontecimiento televisivo y su impacto en Hollywood:

"Todo el mundo hablaba de economía. Los Estudios daban de baja a gran número de empleados y los films que continuaban la producción eran encargados a profesionales contratados a bajo salario. La sombra espectral de la televisión aparecía confirmando un hecho ya perceptible: Los Estudios de Hollywood habían perdido su posición real".

Los documentos personales presentados confirman las tres causas originarias del declive de los estudios dando inicio al sistema actual o tercera fase de la Historia de la producción cinematográfica (independiente).

Durante los Estudios, el productor tenía poder de decisión general y artístico (elección de guiones y repartos) compartido con los directores de la casa, los cuales centraban su trabajo en los aspectos estilísticos, determinando así los contenidos. Esta relación cara a cara dominaba a los equipos interprofesionales actuantes en el film, estableciéndose una situación de colaboración e intercambio definida por las negociaciones entre los tipos predominantes

del sistema (director y productor); marcaba esta relación, la imagen corporativa de los Estudios, su especialización estilística y los planteamientos ideativos y expresivos del film. Con las producciones independientes, el director asume las funciones de responsabilidad atribuidas al Productor en el Estudio, estableciéndose una delimitación entre financiación y realización. Este hecho preservó la autoría del director.

Estos cambios significativos en el mundo intersubjetivo que está detrás del film fueron debidos a la decisión de los directores de desvincularse de los Estudios como sistema correspondiente a un momento sociohistórico (1933-1960), cuando la gente acudía al cine como forma de ocio y diversión cotidiana. Al nacer la T.V -a pesar de la oferta competitiva del cine (technicolor, cinerama, cinemascope.....), esta se constituye de inmediato en el rival visual cotidiano/doméstico principal del cine. Es por ello por lo que entre 1955 y 1960 el cine además de mejorar su oferta visual con los formatos y técnicas visuales espectaculares señaladas, "ofrece" nuevos contenidos (films sobre el racismo, la pobreza, la delincuencia juvenil, las drogas, la rebeldía juvenil,.....) como es patente en el propio Preminger y Kazan, y en la mayoría de los jóvenes maestros (N. Ray, S. Fuller, R. Aldrich, S. Kubrick, O. Welles.....). Estos nuevos temas, relacionados con las cosas que estaban pasando, eran conocidos por los ciudadanos a través de los media y experimentados por los actores en la familia y en las calles de la gran ciudad. De modo paradójico, si bien la T.V contribuyó al fin de los Estudios, la reposición de sus films en ese medio facilitó la supervivencia de estas míticas empresas. Con todo, la decisión que precipitó la caída de los estudios y la inauguración de un nuevo período industrial y expresivo en la Historia del cine como forma artística americana cotidiana fue aquella de la Corte Suprema (1948) que supuso la restauración de la libertad de mercado y la prohibición de las prácticas monopolistas de los Estudios, en tanto en cuanto suponía una perturbación anómala en los esquemas constitucionales del país, -atentaba contra la libertad de mercado-, al privar a los proyectos independientes de la exhibición.

Con relación al McCarthysmo, definiendo la idea (14.3) de que tal fenómeno fue una reacción

de psicosis colectiva -de una nación que pasa del aislacionismo nacional al liderazgo mundial- ante la amenaza interior-exterior comunista. Jules Henry (1978:95) ha escrito al respecto que *"el hecho más importante de la historia norteamericana, desde la Revolución de la Independencia y desde la Guerra Civil es el miedo patológico a la Unión Soviética"*. Si la Unión Soviética fue la pesadilla de posguerra en la vida cotidiana americana, -lo cual lo reflejó su cine ¹⁷⁷-, el McCarthysmo fue una expresión del pánico colectivo que despertó en la población americana la posibilidad de una invasión comunista. Tal eventualidad totalitaria, que suprimiría los derechos individuales, fue un fantasma colectivo porque nada hay en la vida colectiva americana tan terrorífico como la posible privación de la libertad y la uniformización de la vida individual.

Sin embargo, la reacción del U.A.A.C ¹⁷⁸ afectó la imagen democrática americana, creando malestar en el mundo cultural, de forma especial por su agresividad hacia una comunidad industrial creativa tan representativa de los valores americanos del riesgo individual y el esfuerzo como Hollywood.

De los documentos personales analizados al respecto he escogido varias declaraciones de Charlie Chaplin (Epstein, 1979:51-52) por ser este uno de los genios cinematográficos de mayor prestigio en el mundo del cine y entre el público, caso representativo de emigrante cultural y ejemplo vivo del mecanismo paranoico que caracterizó al McCarthysmo como expresión del provincianismo cultural de significativos segmentos de la derecha conservadora religiosa. Chaplin era de los sospechosos del Comité. Fue llamado a declarar por el F.B.I pero, debido a su fama, el Comité se reprimió en su intento de desenmascarar la trama liberal-comunista que invadía Hollywood. Este hecho originó una declaración sintomática por su parte:

"Estoy contento. Soy un hombre rico. Ellos no pueden

¹⁷⁷ Por ejemplo *Un, Dos, Tres* (1963) de Billy Wilder, comedia irónica sobre el estilo de vida soviético.

¹⁷⁸ Siglas de Un-American Activities Committee.

atacarne".

Chaplin -productor, director, actor, guionista, músico-, en cambio fue interrogado por el F.B.I y el Servicio de Inmigración dadas las sospechas (cenas ocasionales en el Consulado Soviético, telegrama que envió a Moscú con ocasión de un Festival monográfico dedicado a sus películas) de filocomunismo que le acechaban.

Una de sus respuestas al interrogatorio fue:

"Desde que tengo diecinueve años, tengo un sentido del internacionalismo. Siento que soy un ciudadano de América como cualquiera, y mi gran amor siempre ha sido este país. Pero no estoy aliado con ningún país del mundo. Siento que soy un ciudadano del mundo".

Como comenta J. Epstein (1989:52) *"esta no fue la respuesta que esperaba el F.B.I".*

Chaplin -el "autor de autores", el "Dios de la no-violencia", "maestro de maestros" según J. Renoir (1975:158)-, expresa con esas declaraciones su idea de América, la razón de la emigración de quienes como él acudieron a Hollywood: sentirse americano era sentirse universal; América como escenario multicultural suponía un tipo de identificación colectiva avanzada con respecto a los anticuados y antagonistas nacionalismos europeos; América era un sueño para quienes se sentían ciudadanos del mundo; era un crisol, un experimento de sincretismo sociocultural, lo único real con respecto a esa idea cosmopolita del mundo que abrazaban; América era, en definitiva, un nuevo territorio social donde la guerra entre las naciones y las etnias era un anacronismo.

Estas ideas americanas fueron cercadas por el Mc Carthysmo, creándose en uno de los marcos de integración sociocultural más simbólicos del crisol americano -Hollywood- una situación agonística que reflejaba la división existente en el país hacia esa patología, (el mecanismo de sospecha generalizado sobre los ciudadanos) durante el período álgido (1946-1952) de actividad del comité.

La actividad del Comité se centró, sobre todo, en los creadores europeos llegados a

Hollywood tras el auge del nazismo (Zinneman, Dymitrick, Brecht, Eisler,), en tanto que posibles transmisores de ideas de las células comunistas de Hollywood. Pero en general la gran mayoría de miembros de la comunidad angelina procedentes de Europa no fueron tocados, constituyendo el fenómeno de la migración cultural en general y cinematográfica en particular un asunto de profundidad sociológica que precede y supera la circunstancia eventual -es un síndrome que desaparece- del McCarthysmo. Nos hallamos sobre todo ante un fenómeno de integración sociocultural.

Fritz Lang (Bogdanovich, 1984:19-20) explica así su deseo de convertirse en americano:

"Viniendo de Alemania -tras escapar de Goebbels, que me había ofrecido la dirección de la industria cinematográfica alemana- me sentía muy, muy feliz de tener la oportunidad de vivir aquí y convertirme en un americano. En aquellos días me negaba a decir una palabra en alemán..... Leía sólo en inglés. Leí un montón de periódicos y leí historietas cómicas, de las que aprendí mucho. Me dije que si el público -un año y otro- leía tantos comics, debía haber algo interesante en ellos. Y los encontré muy interesantes. Conseguí (y consigo aún hoy) penetrar en el carácter americano; en el humor americano y aprendí el slang. Recorrí en coche el país y traté de hablar con todo el mundo. Hablé con cada taxista, con cada empleado de gasolinera y ví películas".

Lang manifiesta en este fragmento documental su voluntad -extensible a la mayoría de los emigrados/exiliados- de convertirse en un americano a partir del conocimiento de la vida cotidiana y su cultura popular. Lang, maestro del cine negro, es una de las influencias generales del arte de la dirección cinematográfica por ser uno de los introductores del expresionismo alemán en Hollywood. La combinación de la técnica del claroscuro con momentos de terror y suspense, de la cual era maestro experimentado, -Dr. Mabuse (1922)-,

así como su visión caótica sobre el futuro de la gran ciudad (Metrópolis, 1926), hicieron de la llegada de Lang a Hollywood un acontecimiento cultural.

Su propio caso, como el de la mayoría de creadores europeos que emigraron a América, expresa la creencia existente entre ellos acerca de América: un lugar donde la democracia estaba asentada y donde se podía trabajar con medios y libertad siempre y cuando los productos dieran beneficios. Aunque la integración fue un proceso dispar, y una parte de los emigrados encontraron dificultades para integrarse en el sistema de producción hollywoodiense y en la vida norteamericana en general, la gran mayoría de creadores europeos se americanizaron tras reconocer los Estudios y las Productoras Independientes su contribución. Por ello el cine americano, durante el período alto de la migración cultural europea (1930-1960), es el cine que americanos y europeos hicieron en Hollywood, dándose un proceso de interacción cultural que enriqueció y engrandeció el negocio y el arte cinematográficos. La integración sociocultural en la vida cotidiana americana de las colonias creativas alemana/austriaca, inglesa y alemana se estableció a partir del conocimiento de las estructuras de sentido común, de las manifestaciones culturales populares autóctonas y del propio país como realidad territorial y sociocultural compleja, lo cual suministró el feeling necesario a los directores para la realización de géneros tan americanos como el western, el cine negro y el melodrama; y para conectar con el público. La experiencia de trabajo y reflexión en Hollywood supuso para ellos una acomodación de sus estilos y propósitos expresivos al sistema de producción de la capital del cine y a la referencia básica de los proyectos cinematográficos: el público.

De forma simultánea, Hollywood asimiló la perspectiva cinematográfica europea y sus rasgos (simbolismo, primacía de los aspectos intelectuales sobre los emocionales/sentimentales, laxitud, diálogos con mensajes explícitos), constituyendo la Fábrica de Sueños una de las comunidades creativas cosmopolitas más significativas del encuentro y la mezcla intercultural, del melting pot. Esta dimensión de la americanidad, -como expresión del universalismo individualista-, era entonces un poderoso mecanismo de atracción entre la comunidad

intelectual y artística europea no ideologizada y reacia a la exacerbación nacionalista y los totalitarismos.

Otra de las estructuras de interacción fundamentales en el cine es la relación entre el director y los actores (estrellas).

Desde la perspectiva de los directores, -de la cual parto aquí en tanto que creadores determinantes de la forma y los temas de un film- los actores han sido valorados por ellos en un doble sentido: 1º) como imanes comerciales del film cuyo impacto magnético en el público genera fans-cinación, limitación y alteración de las conductas cotidianas relacionadas con el juego de la interacción a nivel externo (moda), sexual, comunicativo (gestos, posturas) y mental (identificación con el mundo expresado por los personajes) y 2º) como figuras esenciales de la escena y participantes de los equipos creativos realizadores de las películas. Con respecto al primer aspecto Alfred Hitchcock (Spoto, 1988:189-190) declaraba en 1938:

"Lo importante del star-system es que te permite exagerar desde el punto de vista de una historia. Y las estrellas atraen al público al cine. El nombre de una estrella es como una llamada de clarín e introduce el factor tiempo cuando, por ejemplo, es exhibido un film y deseas que la gente acuda a verlo en unos días determinados. Un film sin estrellas tiene que esperar para ser apreciado..... En cuanto al director del film se convierte en algo secundario a menos que su status y poder se equiparen al del propio productor".

Alfred Hitchcock, como la mayoría de los directores-autores, pensaba (1989:357) que los actores deben de ser dúctiles y dóciles y permitir

"que sea el director y la cámara los que utilicen y le integren en la película. Tiene que ser la cámara la que encuentre los mejores planos, los rasgos más dominantes".

Esta creencia es una generalización del pensamiento del modo de actuación de los actores en

un film desde la lógica de los directores. Sin embargo de igual modo los directores de Hollywood aceptaban el star-system como un supuesto rutinario de trabajo, debido al impacto comercial y espectacular de las estrellas en el público. Este hecho es un rasgo objetivo del comportamiento del público ante el cine desde la génesis de este. El poder de influencia de esta forma artística en las conductas cotidianas ha sido investigado en múltiples ocasiones destacando al respecto los proyectos de investigación de Herbert Blumer -Películas y conducta (1929)- y de J.P. Mayer -Sociología del Film (1948). Según la encuesta de Blumer y las entrevistas realizadas por Mayer (Morín, 1966:198), las estrellas perviven en la vida diaria del espectador como referentes de actuación, como patrones-modelo. Morin (1966:207 y 213) emplea dos ejemplos extraídos de esas investigaciones empíricas sobre la influencia de las estrellas en los usos, hábitos y comportamientos del público:

"En mi vida he encontrado muchas ocasiones donde, frente a una decisión, me he dicho: ¿qué habría dicho o hecho Deanna Durbin en circunstancias parecidas"? (Muchacha de 19 años. J.P. Mayer. Sociología del Film).

"Al asistir a uno de esos intensos films de amor, se apodera en mí una sensación quemante, deseo hacer las cosas que veo en la pantalla y debo de admitir que, cuando las hago, resulta muy agradable". (Muchacha de 19 años. M. Blumer. Películas y conducta).

La divinización de la estética y las opiniones de las estrellas por el público es un proceso característico de la secularización de la vida norteamericana. Las estrellas de cine, como los ídolos de la música popular, ocupan el lugar de las ideas y los iconos sagrados, en la sociedad moderna. Sus ideas y costumbres tienen en la población, -sobre todo entre la juventud- una automática venta y consumo, estableciéndose una comunicación entre lo que está pasando en la pantalla y lo que está pasando en el salón de butacas. En los documentos anteriores, el lugar de Deanna Durbin es secundario. Cualquiera de las estrellas podría sustituirla. La idea

esencial a retener es que el público acude al cine a divertirse, a ver, a sentir y a adquirir referencias, -guías-, de acción en la vida cotidiana.

Esta es la característica del cine como medio artístico basado en la presencia activa del público, cuyo punto de vista significa el film y los modos de realización del mismo (desde el estilo a los temas pasando por los procesos rutinarios de ejecución interartística).

Esta cuestión siempre fue valorada por el conjunto de miembros de la comunidad creativa Hollywoodiense y por ello el star-system es uno de los subsistemas de interacción básicos en la ciudad del cine. Dada esta circunstancia factual, el protagonismo contributivo de los actores en el desarrollo sinérgico de un film es decisivo ya que ellos son los personajes de la acción y los portadores del discurso que recibe el espectador. La historia de los Oscars ¹⁷⁹, desde sus inicios, demuestra el rol activo de los actores en la construcción de la industria cinematográfica y de las películas en sí.

Este aspecto previo es un requerimiento profesional habitual para el director-autor; para él, la relación con las estrellas es un encuentro básico en la producción de cada film y su éxito, tanto por ser el mejor recurso comercial cuanto por ser sujetos de la representación.

Los diferentes documentos personales presentados confirman cómo los mecanismos fundamentales de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en Hollywood influyeron en los métodos y el sentido de los films significativos del período, siendo el espectador y el público el sujeto y el objeto de las relaciones de interacción interprofesionales compartidas por los participantes en la creación de un film y la improvisación, la espontaneidad, la acción

¹⁷⁹ El cuatro de Mayo de 1927, 36 personalidades de la industria cinematográfica (productores, directores y actores) entre los que se encontraban Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Raoul Walsh, Henry King, Frank Lloyd, Fred Niblo, Irvin Thalberg, y Louis B. Mayer, crearon la "Academy of Motion Picture Arts and Sciences" para "mejorar la calidad artística del cine, crear una plataforma común para las distintas ramas y oficios de la industria, fomentar la investigación técnica y el progreso cultural" (Los Oscars de Hollywood, pag. 7. Ediciones J.C., Madrid, 1986).

Con independencia de la aplicación rigurosa de los principios fundacionales de la Academia a lo largo de los años (1931-1994), esa declaración, -consecuencia de una decisión compartida por representantes de todos los estamentos de la industria del cine-, afirmada la voluntad interprofesional del cine de crear una entidad de legitimación del arte cinematográfico a partir de la concesión de un premio a las distintas actividades y profesiones que el cine concita. En ese proceso los actores (Douglas Fairbanks y Mary Pickford) jugaron un papel corresponsabilizador.

y la experiencia factores regulares articuladores de dichas relaciones.

Hollywood, el cine, es la forma artística y el modelo de comunidad creativa pluridisciplinar más avanzada que conocemos y por tanto un hecho que verifica la dimensión interactiva de la creación artística. Pero esta cuestión la trato de modo más específico en el siguiente capítulo.

CUADRO III. EL CINE

ESTILOS	GRUPOS/INTERACCION	MARCOS DE REFERENCIA	METODOS CREATIVOS
<p>WESTERN COMEDIA MELODRAMA CINE NEGRO MUSICAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ESTUDIOS DE HOLLYWOOD - PRODUCCIONES INDEPENDIENTES - FACTORIAS UNDERGROUND 	<ul style="list-style-type: none"> - EL CINE, ARTE INDUSTRIAL MASIVO Y MEDIO DE COMUNICACION DE MASAS - FORMA SIMBOLICA MULTIDISCIPLINAR - ORIENTACION COGNITIVA TRANSDISCIPLINAR - EL PUNTO DE VISTA DEL ESPECTADOR, FACTOR ULTIMADOR DEL SENTIDO DEL FILM - EL INCONSCIENTE CULTURAL Y LA COTIDIANEIDAD SON ELEMENTOS APRESENTADOS EN EL FILM 	<ul style="list-style-type: none"> - COMBINACION DE PLANIFICACION E IMPROVISACION - LA NEGOCIACION DE LAS SITUACIONES, CLAVE DEL PROCESO DE CREACION COMPARTIDA - EL DIRECTOR, COORDINADOR DE LA INTERACCION SIMBOLICA QUE ORIENTA A LOS EQUIPOS DE REALIZACION - EL RODAJE COMO ACCION: EL FILM SUPERA EN VEROSIMILITUD A LA VIDA COTIDIANA



Vista panorámica de los Estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer.

Los Estudios fueron las empresas de realización cinematográficas determinantes en Hollywood, pero a su vez los Estudios eran una idea común sobre cómo hacer cine entre quienes formaron la Ciudad del Cine. Los “Estudios”, como los “Clubs” de música, o las “Galerías” de arte, eran marcos cognitivos para los actores en la medida que eran **entidades referenciales de la acción** y no meros espacios físicos.



Humphrey Bogart declarando ante Martin Dies de la Comisión de Actividades Antiamericanas. La Comisión Dies (1938) es el antecedente del Comité que encabezado por J. Mc Carthy y J.P. Thomas dió origen al fenómeno del Mc Carthysmo. Según describe Orson Welles (Erice, 1986: 72), en su diagnóstico sobre ese período de inestabilidad de los derechos individuales en EE.UU. "no hubo unas derechas americanas en mi generación. No existían intelectualmente. Sólo había las izquierdas y estas se traicionaron. Porque las izquierdas no fueron destruidas por Mc Carthy; fueron ellas mismas las que se demolieron, dando paso a una generación de nihilistas. Esto es lo que sucedió".



Escena de Ox-bow Incident -Incidente en Ox-bow- de W.A.Wellman. La película está basada en la novela homónima de Walter Van Tilburg Clark. Según Wellman (Thompson, 1933:170) “Zanuck fue el único productor que tuvo el coraje para producir una historia fuera de lo común, **simplemente por prestigio y no por pasta**”. La película narra el lichamiento de tres hombres inocentes. El western tiene en Incidente en Ox-bow una de sus obras maestras. Como género expresivo del imaginario social americano, el western es una de las creaciones artísticas autóctonas representativas de la influencia del mundo de la vida cotidiana en la recreación del significados culturales afines a los artistas en tanto que actores sociales.



Escena de *Some Like it Hot* -Con faldas y a lo loco- (1959). Comedia clásica de Billy Wilder. Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Tony Curtis en acción. La comedia es el género **de la vida cotidiana como juego teatralizado**. Como tal poema dramático con final apacible, es uno de los géneros preferidos del público moderno. La transmisión de referentes vitales en clave cómica hizo de la comedia un estilo cinematográfico popular en el decenio conformista de los cincuenta



Cyd Charisse y Fred Astaire interpretando el número musical *Dancin in the dark* -música de Schwartz/Dietz- perteneciente a *The Band Wagon* -Melodías de Broadway (1953) de V. Minelli. Este musical y *Singin' in the rain* -Cantando bajo la lluvia (1952), del tandem A.Freed-St.Donen-G.Kelly, son materializaciones formales definitivas de la creatividad contenida en este género. El corazón del musical es la pareja, estructura relacional cara a cara universal en las sociedades modernas

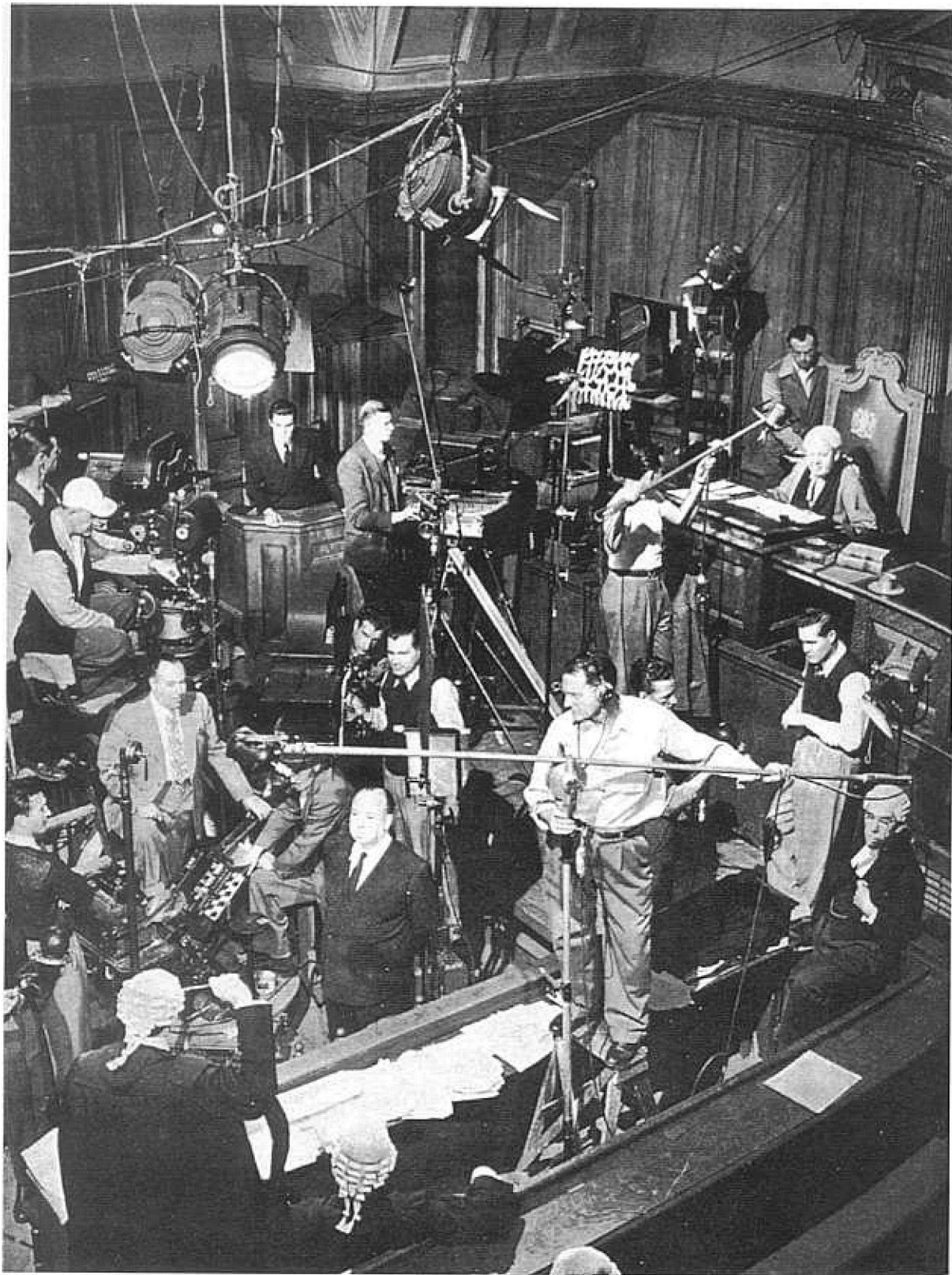


Imagen de Citizen Kane-Ciudadano Kane (1941) de Orson Welles.

Según V. Erice (1986:32) "Citizen Kane ofrecía, dentro de un relato no lineal, una serie de formas polisémicas cuyo significado último debía ser elaborado por el espectador". La película fue un fracaso comercial en su momento. Una de las películas más innovadoras de la Historia del Cine: cámara expresionista, profundidad de campo, narrativa discontinua . . . Uno de los mitos cinematográficos de nuestro tiempo.



Escena de *Teenage Doll* (1957) de R.Corman. Las películas sobre delincuencia juvenil, los teenagers y la generación rebelde del rock and roll, son frecuentes en el segundo lustro de los cincuenta. Actores como James Dean, Monty Cliff, Marlon Brandon o Sal Mineo son los modelos de la juventud "rebelde sin causa". El cine negro incorporó este nuevo "peligro interior" a sus temáticas tradicionales. Los jóvenes con cazadora de cuero negro y blue jeans sustituyeron a los gansters y detectives. Como género urbano prototípico, el cine negro siempre mostró preocupación por las historias relacionadas con la desviación social.



Rodaje de *The Paradine process* -El proceso Paradine- (1947) de A. Hitchcock. La imagen revela el carácter del cine como arte compartido. Cámaras, fotógrafos, músicos, actores, figurinistas, escenógrafos, director, guionista, productor ... un conjunto de profesiones interrelacionadas coordinadas por el Director han hecho posible esta forma artística expresiva de la industria cultural y la cultura de masas. La acción del film es interacción entre los actores culturales participantes.



De izquierda a derecha Ward Bond, John Wayne y John Ford durante el rodaje de *The Wings of Eagles* -Escrito bajo el sol (1957)-. Ford fue uno de los directores de Hollywood más representativos en cuanto a usar el método de la improvisación como práctica rutinaria. Cambiar diálogos y escenas sobre la marcha, fue una constante de su filmografía. Para lograr una visión activa y verosímil de sus películas, Ford recurrió a ese mecanismo regular de las artes observadas. *Escrito bajo el sol* es una película sobre el capitán Frank "Spig" Wead, un oscuro piloto de la Armada que pasó gran parte de su vida en estado de semiparálisis a consecuencia de un extraño accidente. Según Mc Bride y Wilmington (Ford, 1988:171) es "una de esas historias ejemplares de triunfo sobre el hándicap, tan popular durante los años cincuenta"



Charlie Chaplin en *Limelight* (1952) dirigiendo la secuencia del ballet. Detrás están el Cameraman Karl Krauss (el hombre alto del centro), Buster Keaton y Robert Aldrich, director asistente del film. Maestro de la improvisación como actor y director, Chaplin es uno de los exponentes más paradigmáticos y emblemáticos de la migración cultural europea (1930-1960) a EE.UU. Tal desplazamiento no se produjo por razones exclusivas de carácter político y laboral. A partir de los treinta, EE.UU. se convierte en el país de la nueva cultura. La democracia americana y la imagen de EE.UU. como nación "crisol" abierta a todas las culturas, fueron los marcos cognitivos que guiaron el traslado. Factores coyunturales -las guerras mundiales y el auge de los totalitarismos- ratificaron e impulsaron la decisión común de marchar a EE.UU. La fusión de los artistas e intelectuales europeos con los creadores americanos en comunidades creativas como Hollywood es una de las razones del esplendor cultural de EE.UU. durante la posguerra.

XV. COMUNIDADES CREATIVAS E INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS

Hasta ahora, he analizado las estructuras de interacción que vincularon a los artistas y creadores del período investigado con el propósito de evidenciar que los contenidos y significados de las obras creadas por ellos así como los métodos empleados proceden del acervo de conocimiento común, estando la subjetividad creativa condicionada por él y por el mundo histórico cultural presupuesto, siendo los lazos situacionales y relacionales compartidos por los actores en instituciones y grupos factores y elementos primordiales en el desarrollo de las pautas creativas observadas y analizadas.

Sin embargo, el enfoque teórico-metodológico desde el cual he abordado la exploración y análisis de los fenómenos culturales observados requiere una visión interdisciplinar, comparada y transcultural de los mismos. Todo enfoque aislado de su dinámica histórico-relacional es una perspectiva parcial ya que no considera los vínculos y relaciones establecidos por artistas representativos de las artes analizadas entre sí en instituciones y grupos por ellos definidos. Este hecho,- la vinculación interartística-, me permite observar tanto esas estructuras de interacción de modo comparado cuanto detectar sus regularidades, correspondencias y analogías, a partir de la observación y análisis de los marcos de referencia, métodos y fines derivados de las experiencias de intercambio y las comunidades creativas interartísticas por ellos formados.

Procedo en este capítulo a presentar los hechos histórico-sociológicos corroborativos de estas plataformas recíprocas de conocimiento y experimentación, de cuya mutualidad devienen efectos básicos para el desarrollo de las artes de modo individualizado y para verificar el carácter socialmente condicionado de las expresiones culturales en tanto que realidades emanadas de las relaciones con los demás -con quienes se comparte un momento histórico vital preciso, sincronizable- y de la tradición cultural donde esas relaciones se asientan cognitiva y técnicamente. Este último aserto es de manera especial virtual, en la medida que puede enseñarnos las estructuras de interacción -y las regularidades que las articulan y

singularizan- del subsistema cultural en EE.UU entre 1940-1964. Este aspecto es esencial también para la determinación de los rasgos de la sociedad americana desde la posguerra al inicio de la cultura del desafío a mediados de los sesenta ya que la cultura es tanto expresión de la realidad social como subsistema modificador del comportamiento social en la sociedad de masas y en la sociedad postindustrial. Esta perspectiva global de las artes y la cultura como expresión simbólica de la realidad social y como acción social puede adquirirse observando las artes de modo comparado, desde un punto de vista panorámico.

Como Meyer Schaphiro (1988:180) precisara *"el que una cultura logre expresar de forma artística sus ideas, visión del mundo y experiencias es algo que viene determinado no sólo por el examen de la temática de una arte, como la pintura, sino por la totalidad de sus artes, e incluidas las formas además de los temas".* Alude aquí Schaphiro a una idea básica de la estética comparada cual es que la visión de las relaciones y analogías, -que establecen los actores en un momento histórico preciso en las diferentes artes y que informan y conforman el zeitgeist (el espíritu del tiempo) de una época-, si bien nos permite entrever el contexto sociocultural de un período histórico sociológico también nos facilita la comprensión de los estilos y temas elegidos por los creadores para expresarlo y comunicarlo, lo cual no tiene un valor meramente ilustrador (de una época), sino que en las sociedades donde la cultura es una actividad de sentido común, ésta cumple una función activa en la configuración de pautas orientadoras de la acción social.

El análisis de estas dinámicas de interrelación entre las artes y los artistas procede del propio material documental ya examinado y de nuevos materiales secundarios y primarios (documentos personales de los actores). El objetivo, como es preceptivo en las investigaciones comparadas, es relacionar cada una de las artes investigadas -cada unidad de comparación- con las otras artes investigadas. El resultado final de estas comparaciones entre diferentes prácticas artísticas que acontecen en un espacio-tiempo dados, facilita una comprensión global de las estructuras y mecanismos culturales investigados.

Como afirmara Frank Popper (1985:335) al respecto *"la implicación de **nuevas tandas** de la población en el proceso estético, lejos de haber causado una nivelación del gusto o favorecido una actitud conformista hacia*

el arte, ha producido su propia crítica, sea sobre el plano del contenido, sea sobre el de la forma, y determinado su función de revelador de la dimensión social, psicológica y estética de la vida cotidiana. Y la reflexión sobre el arte resalta de este modo su carácter transdisciplinar y efímero".

Siguiendo la distinción de S. Rokkan (1981:194), los documentos seleccionados contienen los "datos determinados por el proceso de la vida, del trabajo y de la interacción" de los actores. De igual modo empleo datos y generalizaciones realizadas por científicos sociales y expertos (críticos) especializados en las artes y la cultura de la época estudiada.

La vida cotidiana de los artistas, sus relaciones intersubjetivas, su inscripción como actores culturales en las tramas de la cotidianidad urbana, se convierte así en el fundamento de la transdisciplinariedad de las artes. Se convive, se colabora, se conversa, se observa a los demás, se siente y padece junto a los demás, se conoce a partir de la existencia del otro: El Otro es la razón de ser de nosotros y de mí. De modo paradójico, si los críticos apocalípticos rechazaban la sociedad de masas por anular la vida individual, -lo cual era una prescripción modernista-, este modelo de organización social unió a los creadores no ya en su manifestación crítica hacia ese modelo, -reivindicando el individualismo como conquista democrática americana-, sino en la búsqueda y creación de nuevos conceptos y métodos creativos basados en la experiencia vital y cotidiana y en la relación cara a cara como modo de afrontar la realización artística individual. Lleva razón a este nivel Frank Popper (1985:333) cuando dice que *"la tangibilidad del arte, el individualismo del artista, la pasividad del espectador y el desapego del teórico pueden ser considerados caducos"*. Ciertamente, el arte en la sociedad de masas, en la sociedad de la información y el conocimiento es interacción social, consecuencia del acervo de conocimiento, -o efectuación subjetiva socialmente condicionada por dicho acervo-, y no un efecto de la inspiración genial, constante histórica que si es observable en algunos casos (John Ford, Charlie Parker o Jackson Pollock, por ejemplo) no es una regularidad de las artes del período investigado, ya que la fuerza creativa motriz, -como me propongo demostrar en este capítulo-, deviene de la comunicación e intercambio y no del aislamiento y el consumo egótico.

XV.I. LOS ARTISTAS PLASTICOS: INTERACCION Y TRANSFERENCIAS COGNITIVAS.

Las correspondencias entre las artes se fundamentan en las relaciones de interacción que establecen los actores, en los procesos de intercambio y adaptación de ideas y métodos entre los grupos de individualidades. Las afinidades culturales y los sentimientos comunes hacia las cosas que están pasando es un rasgo de esas dinámicas de interacción acontecidas en el período investigado.

Una relación básica de yuxtaposición y trasvase de ideas y métodos se establece a partir de la influencia que el jazz tiene como marco de referencia de los estilos pictóricos de la época - de modo preferencial con los expresionistas abstractos-.

El jazz, como arte representativo de la cultura del s.XX, es un marco de interacción cultural universal para el resto de las artes. F. Picabia, F. Leger, Y. Tanguy, V. Kandinsky, F. Kupka, M. Beckmann, O. Dix, H. Matisse, P. Mondrian, N. de Stael, son casos de artistas europeos que en el Viejo Continente o en EE.UU, atraídos por el primitivismo y su interés por el arte africano, por la **négrésse como referente** cultural y por la vitalidad urbana, la libertad expresiva y la lógica de la improvisación, incorporan ideas provenientes de la imagen, la potencialidad biográfica y las contribuciones creativas de los jazzmen.

En Europa, a comienzos de los años 50, el grupo Cobra (Appel, Jorn, Constant, Corneille, Doucet, Alechinsky) se inspiran en el jazz y la música popular negra (el blues, sobre todo), como esquema de referencia de su trabajo. Karel Appel, (Vinkenoog, 1982:219), durante su estancia en Nueva York (1957) pinta retratos de Miles Davis, Count Basie, Charlie Mingus y Sara Vaughan, y experimenta pintando durante una performance de Dizzy Gillespie.

Esta tendencia de reflexión analógica por los grupos de pintores se mantendrá a partir de 1965, y pintores y artistas contemporáneos como A. R. Penck, B. Nauman, R. Ryman, D. Salle, J. M. Basquiat, representativos del minimal, el arte conceptual y el neoexpresionismo de los ochenta, reflexionarán sobre los diferentes elementos estéticos y vitales que sedimentan

el arte jazzístico como referencia cultural cotidiana.

Pintores con Jackson Pollock consideraban el jazz, según atestiguara su esposa, la pintora Lee Krasner, (A. Kagan, 1979:97):

"como la única cosa verdaderamente creativa que pasaba en este país".

Según A. Kagan (1979:97), el jazz fue una de las referencias culturales del método activo de Pollock porque esa música conectaba o evidenciaba lo que él quería hacer en pintura: lograr un acontecimiento basado en el acto directo de la improvisación, a partir de la acción gestual libre y liberada de la concepción pictórica fundamentada en la composición y sus requerimientos procedimentales clásicos (armonía, equilibrio, cálculo deliberado de la ejecución, empleo de modelos de referencia). La búsqueda de libertad y ritmo vital, -de componer durante la acción del cuadro (improvisar)-, fue -para Pollock- una pauta adquirida de otras referencias culturales y cognitivas (Jung, Keishnamurti, la pintura india autóctona, la contribución surrealista) entre las cuales los patrones estéticos del jazz, sobresalían en tanto que música moderna expresiva de las relaciones sociales y el ritmo de la vida cotidiana metropolitana. Cuadros de Pollock como Search for a symbol (1943) y Blue Unconscious (1945) indican esta presencia que identifica las conexiones entre el jazz y su pintura.

Otro pintor de acción, Franz Kline, miembro activo del Artist's Club adopta el mismo punto de vista de Pollock. Sus cuadros más explícitos -Hot Jazz (1940) y King Oliver (1958)-, así lo evidencian. Willen de Kooning y Sam Francis son otros pintores influidos por el poder sinérgico del jazz como arte de referencia para las otras artes.

De igual modo, pintores abstractos como Stuart Davis (Landscape Swing, 1938, El blues, 1937 o Tropes de Teens, 1956), pintores-ilustradores como David Stone Martín, grafista habitual del sello Verve, o Andy Warhol, quien diseña una serie de cinco portadas para el sello Blue Note (The Congregation -1957- de Johnny Griffin, Blue Lights -1958- de Kenny Burnell, Boot Feet in the Groove, 1956, de Artie Shaw, y Cool Gabriel's, varios, Blue Note, 1956, etc)., son igualmente artistas para los cuales el jazz fue una preocupación eventual o

permanente en su trabajo creativo. En el apartado del diseño gráfico de las portadas de discos, es un hito inevitable de documentar la portada *White Light* de Jackson Pollock para *Free Jazz* (1960) de O. Coleman, músico que expresara las analogías entre su música y las pinturas de Jackson Pollock a su vez (texto de presentación de su disco *Change of the Century*, Atlantic, 1960).

Entre los pintores negros que incorporan el mundo del jazz a su ámbito cognitivo e instrumental se encuentran Norman Lewis y Romare Bearden. Norman Lewis, pintor expresionista abstracto participante en los forum cotidianos interartísticos del período (Club, Cedar Bar, Sesiones del Estudio 35 durante 1950), incluye, como destaca Ann Gibson (1992:69) métodos de creación procedentes de las técnicas de improvisación jazzísticas (bloques cromáticos figurativos y/o abstractos que sobresalen como solos y riffs en el conjunto del cuadro). Lewis perteneció asimismo al 306 Group de Harlem, colectivo de artistas negros activo en la escena neoyorquina a comienzos de los cuarenta cuyo ámbito de reflexión era la incorporación de la contribución cultural negroamericana a la cultura americana y en el cual participaron Romare Bearden, Richard Wright, Ralph Ellison, Countee Cullen, Charles White, Robert Blackburne, Elba Lightfoot y otros. Cuadros como *Jamboree Jazz Harlem* (1943), *Drunk* (1948) o *Fantasy* (1946) expresan la concepción pictórica activa/improvisatoria, cuyo modelo era el jazz, de Norman Lewis.

Romare Bearden es otro de los creadores negros en los cuales más patente es la tradición musical negra americana. Bearden formó parte del 306 Group de Harlem, del heterogéneo grupo de pintores de acción/expresionistas abstractos (W. Baziotes, R. Motherwell, H. Hoffman, B. Browe, A. Gottlieb y C. Holty) vinculados a una de las Galerías/Factorías fundamentales del mundo del arte y la cultura neoyorquina de los cuarenta/ cincuenta, la Galería Samuel Kootz. Así mismo Bearden, participó a comienzos de los sesenta en el *Spiral Group* (Norman Lewis, Emma Amos, William Mayors, Richard Mayhew, Menton Simpson, Hale Woodruff y James Jeorgans), colectivo de artistas negro vinculados al movimiento por los derechos civiles. Como M.Schwartzman (1984:70) ha escrito la especialidad técnica donde

R. Bearden mejor expresó la presencia de la improvisación como arte dentro del arte del jazz en su obra fue en el collage -"el collage es por definición un medio improvisacional, que permite al artista combinar objetos de la vida cotidiana", dice Schwartzman-. El collage es un tipo de composición en sentido literal (componer es combinar, juntar) caracterizado por la improvisación como proceso de conocimiento controlado y abierto a la par. El artista a partir de un concepto general de la obra a realizar, combina objetos que encuentra o compra -en cualquier caso usa-, en la calle, en su casa, en un comercio o en la naturaleza, dándoles sentido a partir de una composición que tiene lugar durante el proceso performativo, esté ideada a nivel conceptual o no lo esté la obra: es un tipo de composición improvisacional que puede partir de una idea propia que no tiene un modelo establecido de antemano; en este sentido, la mayoría de los artistas representativos que empleo como casos, aislaban el mecanismo de la improvisación del conjunto del jazz como estilo como una forma apropiada para resolver problemas de expresión tales como la relación del cuerpo y el gesto con la transmisión de sentimientos y emociones experienciales básicas.

Cuadros de Bearden como *The Folk Musicians* (1941) o *The Street* (1964) muestran la presencia regular del jazz, la música negra y la vida cotidiana en los barrios negros en su pintura.

Para finalizar esta lista de casos significativos de pintores del período investigado interesados en extraer del jazz pautas útiles para su trabajo, citaré el caso de Larry Rivers, un ex-músico de jazz, que según manifestara al poeta Frank O'Hara (Harrison 1988:13), abandonó la práctica de este arte para dedicarse a la pintura, dada la primacía de las estrellas negras (Charlie Parker o Miles Davis) en este arte. En él, el impulso hacia la pintura creció de modo inversamente proporcional al decrecimiento de sus posibilidades como saxofonista y band leader de grupos jazzísticos. Larry Rivers fue uno de los pintores más activos de la escena cultural neoyorquina de los sesenta y uno de los actores sociales -su nombre aparecerá en diferentes partes de este capítulo- más destacados en la promoción de actividades culturales interdisciplinarias y en la agregación interartística uniendo a su condición de creador relevante

del período, su condición de activista y organizador de encuentros interdisciplinarios, destacando en su obra su visión esencialista de la vida cotidiana americana del período (Lucky Strike, 1961, New York 50-60, -1961-, Cedar Bar Menu, 1960, America's Number One Problem, 1969.....). En lo que se refiere al jazz, su cuadro Jazz Musician -de entre los pintados en el período temporal de esta exploración-, realizado en 1958, es una obra clásica simbolizadora de las suturas estéticas e intersubjetivas que tuvieron lugar en la escena neoyorquina entre pintores expresionistas y el jazz entre 1945-1960.

Leroi Jones (1969:295) indica que la coincidencia de objetivos entre la pintura y el jazz se debió a la actitud de los pintores y escritores blancos norteamericanos -aspecto que analizo con mayor detenimiento en 15.2 con ocasión de los beats-, hacía "lo negro y el negro", a su convergencia con la actitud inconformista que representaban los jazzmen como referente cultural innovador y radical en la vida cotidiana y al reconocimiento del jazz como una de las formas artísticas más expresivas surgidas en Norteamérica. Esta reciprocidad de intereses, de intercambio mutuo entre los jóvenes artistas, los intelectuales, bohemios y gente hip en general, se debió a la mutua afinidad de posturas y visiones ante la realidad cotidiana y los modos estéticos de expresarla.

Como Leroi Jones -hoy Amiri Baraka- escribiera en su clásico texto (1969:297):

"Esta general sensación de comunicación entre el jazz de los cuarenta, cincuenta y sesenta y las restantes artes contemporáneas no queda limitada simplemente a lo social. Se dan analogías estéticas y persistentes similitudes de aptitud, que también crean relaciones claramente identificables. Y estas relaciones parecen ser válidas tanto si se encuentran en la más vital poesía contemporánea como se hallan en la nueva forma de pintar".

Los factores causales que vincularon y agruparon a los músicos, escritores, pintores y creativos del mundo del cine, -también es pertinente citar a fotógrafos como Robert Frank,

Eugene O'Neil, Roy de Carava, William Claxton, Herman Leonard, Francis Wolf a directores de teatro como Jack Gelber, e innovadores de la danza como Marta Graham y Merce Cunningham ¹⁸⁰-, fueron: 1º) un nuevo sentido de la experiencia como marco de sentimiento y reflexión creativas, 2º) una manifiesta vocación hacia la acción vital (hacia la innovación y el activismo) y la relación intersubjetiva (en la calle, el bar, el club, la reunión informal) y 3º) un interés por la improvisación como término simbólico expresivo de las nuevas pautas cognitivas y emocionales que pretendían transmitir al público. La búsqueda del feeling instantáneo y de nuevos valores catárticos distantes del modelo de creación previsto de antemano, -controlado de principio a fin-, pasaron a ser así los nuevos marcos de referencia de la acción creativa.

Pero la improvisación no fue una regularidad exclusiva del jazz transmitida al resto de las artes. Aunque esta forma artística capitalice el término improvisación durante el período investigado, otros compositores, -integrables en la categoría "música clásica"-, a partir del jazz, como Lucas Foss, Morton Subotnick y Larry Austin compondrán temas, suites y conciertos basados en la improvisación, actitud de la cual también participará el pionero de la música Minimal La Monte Young, quien como ha revelado recientemente (Johnson, 1993:47-51) sus modelos microtonales y repetitivos parten de modelos improvisacionales y de sistemas de ejecución abiertos. Desde esta perspectiva otros pintores del período como P. Guston, J. Johns y R. Rauschenberg sintonizaron y crearon conjuntamente con J. Cage y sus discípulos Morton Feldman, Christian Wolff y Earle Brown.

La perspectiva de Cage, sin embargo, no se basa en la improvisación. En una entrevista realizada por C. Tarding (1980:48-53), al tiempo que reconoce al jazz como la más importante contribución americana a la Historia de la Música, manifiesta su discrepancia

¹⁸⁰ Aunque el ámbito de observación y análisis documental de esa investigación está constreñido a la pintura, el jazz, el cine y la literatura -como arte expresivo de la época- he hallado en los materiales explorados múltiples referencias y conexiones con otras artes, -teatro, fotografía y danza-, (además de la escultura), indicativas de procesos de intercambio de visiones y métodos entre los artistas.

hacia el fundamento estético del jazz por "la voluntad individual de singularizarse", por la voluntad discursiva y recíproca, anclada en la tradición, de sus ejecutantes. Dice Cage (Tarting, 1980:49):

"No busco la originalidad. Esto no me interesa. Me gustaría encontrar una música desvinculada a mi memoria y de mis gustos, que me descubra algo..... como la porosidad, la abertura a lo imprevisto, con la intención de no controlar los sucesos sonoros, los escenarios de aparición".

Cage, -quien ha colaborado con músicos contemporáneos de free-jazz (Jay, Clayton, Jeanne Lee, Gunter Hampel)-, prescinde de la improvisación en la medida que es un discurso musical ligado a una memoria y a unos gustos del ejecutante y el oyente (por ello el jazzman configura el gusto musical a partir de la tradición cultural, lo cual permite al oyente su identificación con el sentido de lo que oye).

Cage, por el contrario, busca lo imprevisto, lo no acontecido como experiencia sonora en sí desvinculada de cualquier referencialización tradicional. A partir de 1950, Cage experimenta con nuevos sistemas, como con precisión ha explicado G. Vinay (1986:117) *"para desvincular los sonidos de la dependencia expresiva, introduciendo en el proceso de composición y/o en el de ejecución el concepto de indeterminación".* Cage prescinde de la improvisación por expresiva, reivindicando la indeterminación por anónima, por ser pura sonoridad desvinculada del ego que limita sino anula la relación narcisista con los demás. Componer para Cage es juntar elementos con procedimientos aleatorios y modelos combinatorios ejecutados por instrumentos preparados

181

¹⁸¹ La indeterminación es un concepto de Cage que implica dos subprocesos: composición mediante procedimientos aleatorios (por ejemplo los parámetros de los sonidos pianísticos o radiofónicos de *Music of Changes e Imaginary Landscape* (1951) se han tomado del lanzamiento de las monedas del *Libro de las Mutaciones* (I Ching). La indeterminación de los medios de composición está basada en la plena libertad de orquestación, en el collage de composiciones y sonidos diversos. El piano preparado -inclusión en la caja de diferentes objetos- y HPS CHD (consonantes de Harpschicord, clave), para 51 cintas magnéticas y siete claves, más proyecciones de películas y diapositivas, -que puede interpretarse por indeterminadas combinaciones (hasta un clave y una cinta)-, son ejemplos de la indeterminación analógica de los medios de ejecución de Cage.

A mediados de los cincuenta, -durante el McCarthysmo-, los artistas neoyorquinos practicaban el pluralismo artístico y el intercambio interdisciplinar como una norma habitual. El espíritu inconformista e innovador de aquellas comunidades creativas estables y eventuales era un permanente factor de agrupación. El estudio de East River de J. Cage fue uno de los lugares de encuentro importantes de la época. Allí músicos y pintores conversaban sobre la filosofía oriental y su nueva concepción sobre la música. Earle Brown y Morton Feldman asistían a aquellas reuniones, y ambos expresaron en reiteradas ocasiones que su música tenía como marco de inspiración los descubrimientos de los expresionistas abstractos más que su tradición musical. Earle Brown (Ahston, 1989:30) declararía:

"La apariencia dinámica y "liberada" del trabajo de los expresionistas abstractos, así como las implicaciones artísticas y filosóficas de la obra de Pollock y de sus procedimientos parecían absolutamente justas e inevitables. En cierto sentido, aquello se parecía a lo que yo quería entender como sonido".

John Cage fue asimismo uno de los actores fundamentales del Black Mountain College, la institución educativa interdisciplinar del ámbito artístico más importante en este período. En este sitio, Cage desarrolló sus experiencias sonoro-plásticas con M. Cunningham y con los expresionistas pioneros del arte pop, J. Johns y R. Rauschenberg (trato esta colaboración a continuación, -en el marco de la experiencia del BMC-, una vez finalizado el espacio dedicado a las relaciones entre la pintura y el jazz y la música).

John Cage y el citado músico minimal fueron algunas de las influencias de John Cale, líder junto a Lou Reed del grupo Rock Velvet Underground, y en el que colaboró también el artista del estilo Land-art Walter de María en los inicios del grupo (1964) y sobre todo A. Warhol. La Velvet fue uno de los grupos de rock que desarrollaron un modelo de improvisación underground basado en estructuras tectónicas y repetitivas en el cual la intensidad armónica suplía las limitaciones técnicas y discursivas de los ejecutantes, inherentes al estilo rock. La Velvet se forma cuando el límite temporal de esta investigación se agota

constituyendo una de las experiencias rock más auténticas en lo que se refiere a ambiciones vitales/ pretensiones musicales. La Velvet fue la cara musical de la Factory de Andy Warhol, núcleo de agregación intersubjetiva y de intercambio y creación artística de la cultura pop a partir de 1965. Warhol diseñó alguno de sus discos y fue el directivo y agente comercial de la Factoría, una institución a la que "pertenecieron", entre otros, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Jasper Johns, Walter de María, Jonas Mekas, Ellen Gensberg, La Monte Young, Timothy Leary, Henry Geldzahler. En dicho espacio se realizó el espectáculo multimedia Andy Warhol Up-tight (1966) ¹⁸². Sterling Morrison, miembro de esa banda y uno de los protagonistas de los encuentros multimedia de la Factory define así el concepto de "underground" (Bockris/Malanga, 1992:20):

"Cada vez que oigo la palabra underground recuerdo el momento en que este término adquirió un significado concreto par mí y para otros muchos en Nueva York en los sesenta. Hacía referencia al cine underground, a la gente y al modo de vida que contribuyeron a crear ese estilo artístico".

La declaración define la práctica artística underground como un tipo de estilo artístico ligado a un modo de vida cotidiano. Hacia 1966, la Factoría era el lugar de encuentro de la cultura pop y el epicentro de irradiación de las pautas de vida de los segmentos de población adscritos a una visión de la acción social de trascendental importancia por los nuevos movimientos sociales, la vida cotidiana, las artes y sus marcos de referencia posteriores a 1964, en tanto que opciones alternativas de rechazo al "sistema". Esas pautas de vida sacralizaron un modo de vida enfrentado al "sistema" y sus patrones convencionales; un tipo de comportamiento desviado caracterizado por la experimentación transgresora de tabúes colectivos, -en la conformista vida colectiva de los cincuenta-, tales como el sexo, las drogas,

¹⁸² Up-tight equivale a tenso y se opone a relajación en el concepto de happening multimedia de Warhol y la Velvet.

la ruptura con la dependencia hacia el tipo de autoridad paternalista, la adquisición de vivencias en espacios prohibidos (barrios negros, zonas suburbanas-marginales.....).

La atracción de la prohibición y la demolición de las creencias y costumbres del moralismo puritano square imperantes (con relación a los mentados ámbitos tabúes) en la vida cotidiana americana de los cincuenta, -lo cual motivó el remake de conceptos radicales obsoletos (como el de revolución) desde la desmarxistización y desideologización de los grupos culturales, intelectuales y políticos de avant-garde desde finales de los treinta- fue el leitmotif de la acción cultural underground y de la política radical a partir de 1964-65.

Pero esa fascinación por lo prohibido fue una atracción que sintieron los grupos culturales y políticos de los sesenta como consecuencia de la acción de los grupos de afinidad culturales que nacen y se nuclean a mediados de los cincuenta en Nueva York, Los Angeles y San Francisco y que tienen como protagonistas a los escritores, pintores, cineastas y músicos citados en los capítulos precedentes. En cierto modo, los sesenta empiezan a finales de los cincuenta como I. L. Horowitz ha subrayado (1980:370) *"la generación activista de los años sesenta absorbió en gran medida la generación beat de los años cincuenta"*. La cultura del desafío, de la desobediencia civil y de la transgresión de los sesenta, cuya expresión social orgánica fue la generación beat, -analizo en concreto esta cuestión en 15.2-, "nace" a mediados de los cincuenta, teniendo sus antecedentes, -como indico en 15.2-, en el movimiento trascendentalista a finales del s.XX, en la Generación Perdida y el Renacimiento de Harlem de los veinte, y en el movimiento hip bopper de principios de los cuarenta.

Esta *"sed de cosas nuevas, de goces ignorados, de sensaciones sin nombre"*, -como escribiera E. Durkheim (1982:274) a propósito del incremento de las anomalías en el mundo industrial-, es un rasgo de la sociedad secularizada y de consumo; en ella el hombre y la religión no son el móvil y el tipo de conocimiento comunes preferenciales. En este tipo de comunidades sociales, *"las concupiscencias se han elevado sin saber donde posarse definitivamente. Nada podrá calmarlas, porque el objetivo adonde se dirigen está infinitamente más allá de lo que pueden alcanzar"*, (Durkheim, 1982:274). Ese impulso motriz por experimentar lo prohibido sedimentó la cultura del desafío que se inicia

a mediados de los cincuenta, cuando la sociedad de consumo es asumida por la mayoría de la población americana como una conquista de su sistema, o mejor, como una prueba de comparación de la capacidad democrática de su modelo político y socioeconómico.

En el ámbito cultural, los beats y los hipsters eran la imagen pública del discurso revulsivo y provocador de la disidencia con respecto a ese modelo. Pero no sólo ellos reaccionaron ante la consolidación del tipo de vida cotidiana reglada de la sociedad de consumo. La actitud crítica hacia esa situación fue uno de los temas -alienación versus identidad- comunes a los diversos grupos culturales en el último lustro del decenio de los cincuenta.

Lolita (1955) ¹⁸³ una de las novelas representativas del período y de la situación cultural analizada, -ejemplo de novela sobre la sexualidad desublimada según H. Marcuse (1985:107)- es un muestrario de la separación de caminos entre la cultura de plástico, motel, coche y gran ciudad y la cultura del desafío y la violación de las reglas como modo de enfrentamiento hacia los patrones de la sociedad postindustrial de masas. V. Nabokov (1986:333) uno de los escritores emigrados más brillantes, metaforizó esta doble vía que empezaba a abrirse a mediados de los cincuenta, empleando una historia transgresora (la obsesión de un profesor cuarentón por una doceañera). Este es un párrafo expresivo de esa problemática:

"El camino se extendía ahora en pleno campo. Se me ocurrió -no como protesta, no como símbolo ni nada por el estilo, sino tan solo como experiencia inédita- que habiendo violado todas las leyes de la humanidad, podía violar ahora las reglas de circulación. De modo que me deslicé hacia la izquierda de la carretera, experimenté la sensación y la sensación era buena. Era una placentera fusión diafragmática, con elementos de vaga tangibilidad, todo sostenido por la idea de que nada podía estar más cerca de una eliminación de las leyes físicas

¹⁸³ Basado en la novela, Stanley Kubrick rueda Lolita en 1962.

esenciales que conducir deliberadamente por el lado prohibido de las carreteras. En cierto modo era una comezón muy espiritual".

La experiencia inédita, -la sensación de experimentar-, conducir por el lado prohibido de las carreteras, fue la actitud sociopática hacia el tedio, y la vida banal, que las minorías críticas adoptaron. El riesgo afirmaba el yo; la vida "normal" desarraigaba. La sustitución de los valores cotidianos de la sociedad de masas por las ideas transgresoras fue otro marco de referencia que agrupó a los grupos artísticos posteriores a la segunda guerra mundial, -los cuales anticiparon la cultura underground y de desafío de los grupos, estilo y movimientos culturales y sociales a partir de mediados de los sesenta en el plano socio-estético y socio-cultural. Los prototipos de la "generación salvaje" (J. Dean, M. Brando, M. Clift, S. Mineo...) y cualquiera de sus imitadores en la ciudad, podría ser el personaje que conduce ése vehículo. La rebeldía juvenil de mediados de los cincuenta fue el precedente crítico de los movimientos de los sesenta.

Para finalizar este apartado de relaciones entre la pintura y las otras artes analizo una de las instituciones educativas interartísticas de carácter experimental más destacadas -quizás la más sobresaliente por el elenco de individualidades concitadas y por los resultados de la interacción- de la América moderna, el Black Mountain College (1933-1957), Carolina del Norte.

Observando la relación de profesores y estudiantes publicada en la investigación de referencia sobre esta institución por M. E. Harris (1987:265-276), encontramos a pintores y artistas plásticos como J. Albers, J. Chamberlain, J. de Creeft, E. Vicente, W. de Kooning, T. Stamos, L. Feininger, R. Motherwell, F. Kline, B. Shahn, J. Twovkov, C. Twombly, R. Rauschenberg, D. Rice, L. Noland, J. Fiore, a músicos como J. Cage, D. Tudor, E. Krenek, H. Jalowetz, a poetas y escritores como Ch. Olson, R. Creeley, R. Duncan, J. Oppenheimer, J. Williams, a bailarines y coreógrafos como M. Cunningham, a arquitectos como B. Fuller y W. Gropius, a directores de cine como A. Penn, a críticos de arte como C. Greensberg y

A. Ozenfant, a escritores, teóricos e historiadores de la literatura como P. Goodman y A. Kazin.....

El BMC fue una experiencia educativa democrática basada en las ideas expuestas por J. Dewey en Democracia y Educación (1967).

Su visión de la democracia como forma de gobierno y como modo de vida asociada -de experiencia intercomunicada-, y de la educación como un proceso participativo en la cual la iniciativa y la discusión intelectual sustituye a la asimilación pasiva, jugó un rol determinante en la creación y el desarrollo del BMC como plataforma educativa-creativa de las artes. Este fue el espíritu que sesgó el BMC, trasladándose esta idea a la propia construcción del edificio del BMC en el Lago Edén (participaron profesores y estudiantes). El BMC fue asimismo una institución influida por los principios generales de J. Dewey contenidos en Arte como Experiencia. Sus ideas generales (expuestas en esta tesis, cap. 6.1.) constituyen una de las teorías estéticas norteamericanas básicas como ha señalado Dorfles (1984:130) en "Símbolo y Comunicación en la Estética Norteamericana", -junto a las de Charles Morris, Kenneth Burke, Suzanne Langer y otros- con relación a "*la dimensión comunicativa del arte, su capacidad de transmitir los mensajes intersubjetivos y de hacerlo a través de esta particular cualidad simbólica*". Según Charles Morris (Dorfles, 1984:140-141) el arte es "*aquel lenguaje que sirve para la comunicación de valores*" y, también, según la interpretación de S. Langer (Dorfles, 1984:194) es como "*información que (las artes) dan de una determinada nación o época a los hombres de otra época*". El BMC es tanto comunicación en el sentido de Langer como comunicación en el sentido de Morris. Ambos aspectos están definidos en la teoría de Dewey -el arte como conocimiento expresivo y como expresión cultural de una época-, y por esa razón las concepciones de éste inspiraron el nacimiento del College: porque su pensamiento conectaba con las intenciones interactivas y comunicativas de los grupos culturales de la época siendo, sus obras, "información" sobre ella.

El BMC fue también un centro experimental conectado con el discurso de la experiencia como soporte cognitivo y emocional de la creación en tanto que composición activa. En este

sentido, la influencia de las teorías de Dewey acerca de la obra como un proceso abierto e imprevisto es clara en las realizaciones del BMC. Esta suerte de "Salzburgo americano", como ha denominado a esta plataforma educativa experimental abierta al intercambio de conocimientos y métodos artísticos M. E. Harris (1987:91), fue también una de las instituciones donde sedimentó el encuentro cultural de artistas europeos y americanos.

El BMC incorporó los métodos educativos y creativos experimentales de la Bauhaus, uno de cuyos representantes, -J. Albers-, fue rector del BMC durante 1937-1951. El College prosiguió la experiencia de la Bauhaus de constituir grupos de trabajo con *"representantes de todas las disciplinas que abordan los conceptos y fenómenos corrientes desde diferentes puntos de vista"*, como indicara Alex Ander Schawinsky (Power, 1992:81) creador del Spectodrama ¹⁸⁴, modelo que este creador de la Bauhaus ampliaría en el BMC y en la New Bauhaus de Chicago.

De este modo los estudiantes del College conocieron el pensamiento y las artes europeas modernas a través de las enseñanzas directas de algunos de sus protagonistas más brillantes como Josef Albers ¹⁸⁵ o W. Gropius; asimismo estos convivieron y experimentaron con creadores autóctonos en plataformas como el BMC y otros grupos y comunidades creativas de las dos costas.

Durante el tiempo de actividad del BMC, se realizaron allí múltiples actividades multidisciplinares en las que participaron artistas plásticos, músicos, bailarines y poetas, estableciéndose de ese modo múltiples líneas de colaboración entre los artistas del BMC.

Para evitar una descripción exhaustiva de estos experimentos, analizo las experiencias de B. Fuller y J. Cage, en el terreno del espectáculo visual múltiple y los proyectos literarios de R. Creeley y Ch. Olson -tercer rector (1951-1957) del BMC- en el ámbito de la composición

¹⁸⁴ Según A. Schawinsky (Power, 1992:81) "el Spectodrama es un metodo educativo que pretende el intercambio de las artes y las ciencias, que utiliza el teatro como laboratorio y lugar de experimentación". El grupo de trabajo está compuesto por representantes de todas las disciplinas que abordan los fenómenos corrientes desde diferentes puntos de vista, creando representaciones escénicas que los expresan.

¹⁸⁵ Su obra "La interacción del color" (Alianza, 1982) es una síntesis de sus clases en La Bauhaus, el BMC, la New Bauhaus y la Universidad de Yale.

poética, sirviéndome de documentos personales de dichos actores para la interpretación de sus actividades y relaciones. Los proyectos que a continuación analizo son representativos del espíritu del BMC y de las interdependencias cognitivas y de sentimiento ("feeling") que los profesores y estudiantes establecieron en dicha institución; esas interrelaciones irradiaron la cultura americana, trascendiendo así el marco institucional descrito. Buckminster Fuller es uno de los creadores fundamentales del período y uno de los artistas más representativos de la multiacción artística como proyecto subjetivo e intersubjetivo.

Matemático, arquitecto, escultor, filósofo, poeta, ingeniero, diseñador, Buckminster Fuller es una de las figuras claves del período investigado por la variedad de sus actividades y por la calidad de las mismas, siendo una de las influencias generales de la ciencia y las artes norteamericanas del período. Su pensamiento total (de la arquitectura a la ecología, de la ciencia al arte, de la educación a la economía) tiene sus raíces en el movimiento trascendentalista de finales del siglo XIX (su tía abuela era Margaret Fuller, miembro activa del Club Trascendentalista y autora del primer tratado feminista americano, *La mujer en el s. XIX*, 1845). Como analizo en 15.2 (Beats), este pensamiento (Emerson, Whitman, Thoreau, Hawthorne) es una de las influencias permanentes de la creación cultural y el comportamiento americano en EE.UU. B. Fuller llegó al BMC en 1948. Allí impartió su docencia explicando su teoría sobre las cúpulas geodésicas ¹⁸⁶, sobre el cuarto de baño prefabricado y la casa-mástil ¹⁸⁷, a la cual, según S. Gideon (1978:699), dedicó décadas para que *"pudiese quedar disponible para las masas mediante la producción y montaje simultáneos de sus instalaciones"*.

Fuller participó de igual modo en la representación teatral de la pieza de Erik Satie *La Trampa de Medusa* en 1948, junto a John Cage, Merce Cunningham y Elaine de Kooning, encarnando el Papel de Barón de Medusa. Arthur Penn (Power, 1992:131) relata la

¹⁸⁶ Construcciones para-escultóricas de B. Fuller cuyo objetivo es determinar la "figura" y magnitud de la esfera.

¹⁸⁷ "Casa colgante, como un tiovivo, en un poste central" (Gideon, 1978:699).

experiencia de representación de esta obra así:

"Era..... de esa clase de experiencias liberadoras a las que Bucky ¹⁸⁸ era el primero en apuntarse. Ensayábamos pegando saltos por el escenario y haciendo el tonto y gritando y riendo. Improvisaba Merce (Cunningham) e improvisaba John (Cage) al piano".

Las experiencias interactivas improvisacionales y la docencia participativa de Buckminster Fuller expresan la tónica dominante del BMC. Crear y educar, o educar de forma creativa constituía una experiencia compartida en la cual los actores debieran de sentirse libres de prejuicios y complejos. Educar era en el BMC crear y no dos momentos separados. La perspectiva sinérgica del BMC, como marco de referencia de su existencia material, debe a Bucky Fuller su sistematización. Sobre este concepto -sinergia-, introducido en las ciencias sociales por L. F. Ward a principios de siglo según D. Bell (1984:13), término que sintetiza los vocablos energía e interacción, escribió Fuller en uno de sus documentos autobiográficos (1980:100):

"Para comprender la gran complejidad de la vida y comprender lo que es el universo, la primera palabra a aprehender es sinergia. La sinergia está en el comportamiento de todos los sistemas, es algo que no puede ser anticipado por el comportamiento de sus partes. El más extraordinario ejemplo de esto es lo que llamamos atracción de la masa..... Es la sinergia lo que junta nuestra tierra a la luna; es la sinergia lo que une nuestro universo. La sinergia es la palabra acompañante de la palabra energía. Sinergia significa comportamiento de todos los sistemas no anticipados por el

¹⁸⁸ Diminutivo común de Buckminster Fuller.

comportamiento de sus partes constitutivas. Es la única palabra que significa esto. El hecho de que no estemos familiarizados con la palabra significa que no pensamos que los comportamientos en su totalidad pueden ser precedidos por sus partes.

La sinergia es a la energía lo que la diferenciación es a la integración. La energía estudia separando, aislando los fenómenos del conjunto de la naturaleza y del universo. La sinergia es el comportamiento asociado del conjunto."

La sinergia es la palabra acompañante de la palabra energía. Sinergia significa comportamiento de todos los sistemas no anticipados por el comportamiento de sus partes constitutivas. Es la única palabra que significa esto. El hecho de que no estemos familiarizados con la palabra significa que no pensamos que los comportamientos en su totalidad pueden ser precedidos por sus partes.

La sinergia es a la energía lo que la diferenciación es a la integración. La energía estudia separando - aislando los fenómenos del conjunto de la naturaleza y el universo. La sinergia es "el comportamiento asociado del conjunto".

Este fragmento de la cosmogonía de Fuller impregna los fundamentos y la vida del BMC. En primer lugar resalta la idea de activación e integración conjunta como soporte de la vida cotidiana. En segundo lugar, la sinergia significa a la improvisación porque los procesos asociativos se caracterizan por la espontaneidad de acción de los actores que los configuran de acuerdo con unos marcos de referencia específicos: La sinergia es comportamiento asociado.

Esta visión de Fuller, -también de Dewey-, aplicada a las relaciones sociales y a la creación simbólica, es la esencia del proyecto educativo del BMC: vida cotidiana asociativa y participativa, creación sinérgica abierta al diálogo pluridisciplinar, encuentro de lexias y métodos, de sentimientos y emociones.....

Una de las influencias generales de John Cage es precisamente Bucky Fuller. En 1952 J. Cage abrió la perspectiva del happening como acción artística cotidiana. Luego, su alumno - también influido por J. Pollock-, Allan Kapow desarrollará y sistematizará este nuevo tipo de acción multiartística. En ese año, *"Cage organizó una velada-, como E. Lucie-Smith observa (1983:396)-, en el Black Mountain College donde enseñaba. El público, sentado en cuatro compartimentos triangulares dirigidos hacia el centro de la sala, fue entretenido por el propio Cage con una conferencia desde lo alto de una escalera de mano, por Charles Olson con alguna poesías recitadas desde lo alto de otra escalera y con músicas de diversos tipos (el pintor R. Rauschenberg accionaba un gramófono de manivela), mientras Merce Cunningham y otros bailarines danzaban"*.

Los happenings son un modelo del pensamiento sinérgico del BMC y de Buckminster Fuller. La interacción de lenguajes, la relación pública, la acción artística como binomio inseparable -no hay happening sin participación del público y tampoco hay happening sin vida cotidiana ya que esta le constituye como referencia común entre los artistas y el público-, y la experiencia en sí como sensación cognitiva y emocional, son los pivotes del happening como suceso.

John Cage (1981:102) contesta lo siguiente a Daniel Charles, -toda vez que éste le plantea sobre el carácter orientado de los happenings-, sobre la contradicción, en esta forma de acción, entre orientación y apertura, entre planificación e improvisación:

J.C. "No somos libres. Vivimos en una sociedad tabicada. Debemos de tener muy en cuenta esos tabiques. Pero ¿por qué repetirlos? ¿Por qué deberían los happenings replicar los aspectos más compulsivos de la vida cotidiana? Seguimos creyendo que, en arte, hay que llevar orden a todo. ¿Y si el arte incitara al desorden"?

D.C. Querer el desorden siempre es querer algo.....

J.C. "La cuestión no reside en no querer sino en ser libre en relación con la propia voluntad. En la universidad, en mi

*música, en mi vida cotidiana me sirvo de las operaciones
propias de azar".*

El happening implica un nuevo concepto que borra las fronteras tradicionales entre arte y vida cotidiana, configurando esta última el sentido, incluso la razón de ser en este caso, del suceso. Como eventos que acaecen, son manipulaciones realizadas por artistas (comer, el tráfico, el trabajo, la vida familiar) y que suponen una mezcla repercusiva de lenguajes plásticos teatrales, coreográficos y musicales. Arte y vida son dos momentos implicados de las relaciones intersubjetivas de los artistas y los grupos y comunidades que ellos fundan y negocian. Con el happening, se hace verdad la máxima de Agnes Heller (1991:201) de que *"no hay vida cotidiana sin arte"*, siendo la vida cotidiana el referente mimético e imaginativo constructor del happening. Por esta razón, -porque la experiencia intersubjetiva cotidiana es experiencia socializada, objetiva, orientadora de las pautas subjetivas- el happening no es un acontecimiento abierto sino como acción creativa. Esto equivale a que la racionalidad de la vida cotidiana implícita, en el happening, orienta y ordena -organiza- los aspectos improvisatorios e indeterminados en los que se funda, constituyendo elementos de orientación de lo imprevisto el lenguaje y las destrezas del conjunto de los participantes (artistas) y la presencia sinérgica, comunicativa de la otra esfera participante, el público.

El happening nace como acción concertada por los artistas de vanguardia europeos y norteamericanos. Su fin es superar la linealidad especializada de las artes, -su perspectiva como energía-, para refundirse en sinergia. Por eso no es identificable con otros estilos y acciones ni se funda en la pauta modernista creativa tradicional que gira en torno al mundo del yo. Son modelos creativos característicos de la democratización del genio (Bell, 1977:128), de la distribución democrática de la información y el conocimiento y de los nuevos requerimientos postmodernistas de participación cimentados en la intuición mental y la predisposición corporal a la comunicación con los otros, características éstas tan decisivas como las destrezas y habilidades técnicas.

Esta es una forma artística indefinible y acorde con las nuevas construcciones de sentido que

la sociedad postindustrial introduce en la cultura (divorciándola así de la estructura social y al propio tiempo rompiendo las barreras entre sistemas simbólicos como el arte y la vida cotidiana). J. Cage, como factotum de esta experiencia, lo explica con claridad en uno de sus libros (1974:46):

"Por eso cada vez con más frecuencia nos encontramos obras de arte visibles o audibles que no son, estrictamente hablando, ni pintura ni música. En la ciudad de Nueva York se llaman happenings. Así como las sombras ya no destruyen las pinturas, ni los sonidos ambientales a la música, de la misma manera los acontecimientos ambientales no echan a perder un happening. Más bien entran en la diversión. El resultado, refiriéndonos ya a la vida cotidiana, es que nuestras vidas no están arruinadas por las interrupciones que continuamente producen otras personas y cosas".

El happening como otras formas de acción artística (el cine, el grupo de jazz) fue un resultado del encuentro de los músicos, coreógrafos y pintores citados con la finalidad de superar la función prevalente del yo como condición ineluctable de la ejecución artística, sustituyendo esa visión enérgica y parcial por una visión sinérgica y total de la acción artística. Este modelo, en el mundo moderno, no es un descubrimiento americano, -nace durante el romanticismo ¹⁸⁹, pero es en el BMC y en el período investigado cuando el happening, de la mano del pop y después con el arte ambiental, es formalizado y ensayado tras intentos diversos y discontinuos previos realizados en Europa durante la eclosión de las

¹⁸⁹ En su libro *La Obra de Arte del Futuro* (1982:52-53), Wagner, -que polemizó con H. Berlioz al respecto-, retoma la idea de la alianza de las artes característica de la tragedia griega para diagnosticar la repercusión y correspondencia de las artes entre sí, la integración de las diferentes contribuciones técnicas y expresivas en la que cada arte está especializada en una unidad formal superior y modélica (la ópera).

vanguardias ¹⁹⁰.

Pero estas contribuciones multiartísticas no sólo afectaron a la pintura y la música. La más íntima e individualista de las prácticas artísticas literarias -la poesía- sufrió igualmente el impacto de la nueva corriente de la conciencia artística y los nuevos métodos improvisacionales.

En su ensayo *El Verso Proyectivo* (1950), Ch. Olson, segundo rector del BMC, propuso la creación poética basada en el "verso libre". Kevin Power (1992:179) entiende este tipo de magnitud poética como una "composición sobre el terreno", un tipo de creación analógica y dialógica que recuerda los métodos de los expresionistas abstractos y sus composiciones improvisadas.

En otra parte, Power (1985:79) define los hallazgos de Olson y analiza la influencia del concepto de nudo o vórtice de E. Pound ¹⁹¹, afirmando que Olson *"considera el «proceso» como uno de los términos clave de su propia poética de tal modo que el poema viene a ser un descubrimiento en la acción, el resultado de una específica conjunción de energías. Es un término igualmente aplicable a los estilos gestuales de los expresionistas abstractos o a las prácticas improvisatorias de Charlie Parker"*.

Como modelo de verso proyectivo, de composición-improvisación sobre el terreno basada en la conjunción de energías, he elegido un fragmento del poema de Carles Olson *The*

¹⁹⁰ Según Lucie Smith (1983:391-392), las veladas futuristas organizadas por Marinetti, las extravagancias de la vanguardia moscovita prerevolucionaria (inscripciones de nombres y figuras en el rostro y divulgación en la calle del acontecimiento), los actos provocativos de los dadaístas en el Cabaret Voltaire en Zurich, las experiencias de G. Mathieu en el teatro Sarah Bernhardt de París (1950) -velada de poesía, durante la cual pintó un cuadro enorme-, y otros experimentos, son algunos de los precedentes del modelo "definitivo" del happening diseñado por Cage en el BMC en 1952. Artistas europeos como J. Beuys y V. Vostell, el grupo Fluxus-, realizan "sucesos" en la misma época.

¹⁹¹ Según Power (1980:20-21) el "vórtice era el modelo de energía que se hallaba en el corazón del movimiento". Los objetivos de E. Pound y C. S. Lewis eran controlar la energía y no disiparla, lo cual era un rasgo también del futurismo, el cubismo y el expresionismo. Vórtice, -para los partidarios de este movimiento de vanguardia (pintores, poetas y escultores) del segundo decenio del s.XX (L. Atkinson, D. Bomberb, A. C. Coburn, J. Dismorr, J. Epstein, F. Etchells, H. Gaudier-Brezska, C. Hamiton, W. Lewis, C. Rovinson, E. Pound, W. Roberts, H. Sanders, E. Wadsworth)-, era un concepto polisémico. El vórtice es el núcleo del poema, alrededor del cual gira todo lo demás. Como Power (1980:27) señala "aunque compartían con los futuristas la visión de la ciudad como el símbolo de la nueva era, no estaban interesados en registrar impresiones de su dinamismo y movimiento, sino en localizar las formas eternas que se estaban reorganizando".

Kingfishers (los martín-pescadores) (Weinberger, 1992:205)

*"Alrededor de una apariencia, un modelo común, crecemos
plurales. ¿Cómo sería si no,
si permaneciéramos iguales,
y habemos ahora el placer
de donde no lo hubimos antes? ¿el amor
contaría los objetos? ¿admira y/o halla falta? ¿usa
otras palabras, siente otras pasiones, no tiene
figura, apariencia, disposición, tejido igual"?*

Olson corta las frases y rompe el sistema de composición poética sincronizada. El sentido del poema no se establece en un campo exterior a él, -una forma o una técnica- sino que la intención del poeta configura la organización del verso y su sentido, empleando para ello imágenes comunes que implican una reflexión sobre la existencia social como experiencia subjetiva trasladable al poema. Este carácter de la realidad social cotidiana como materia poética imaginativa ("alrededor de una apariencia, un modelo común, crecemos plurales"), no-socialrealista, y la visión de la composición asimétrica basada en las frases libres no convencionales (versos que acaban en verbo cortando la lectura convencional; o versos cuyos sujetos transgreden la métrica de la exposición poética tradicional), es una pauta común al grupo de poetas del BMC (el citado Olson, R. Duncan, R. Creeley, D. Levertov). Para Power (1992:67) los tres primeros poetas citados *"son posiblemente las tres figuras principales de la poesía norteamericana moderna"*. Robert Creeley es otro de los poetas que enriquecen el concepto de "verso proyectivo", de composición sobre el terreno, de creación como proceso activo(improvisación).

Como K. Power (1978:126) indica, para Creeley *"lo importante no está en lo que el poema relata, sino en las sensaciones e intensidad de emociones que produce"*. Para ello, siguiendo a K. Power (1978:135), *"utiliza los ritmos del habla de las grandes urbes norteamericanas, los cuales tiene sus propias urgencias y riqueza, capaces de compensar lo que parece ser una pobreza de vocabulario. Prefiere, por tanto, un código lingüístico que*

facilite una comunicación rápida e inmediata". Dice R. Creeley (Power, 1978:135) al respecto:

"Es un modo corriente de comunicarse, es decir, la forma de hablar que se tiene normalmente en nuestras conversaciones..... Creo que, en efecto, lo que se obtiene de este uso de la lengua cotidiana como fuente es el reconocimiento de que el íntimo saber de un modo de hablar ofrece el tipo de intensidad que la poesía particularmente admite".

Un ejemplo de combinación entre la búsqueda de la intensidad y el empleo instrumental del ritmo y sentido del lenguaje de la vida cotidiana como goznes del poema en proceso es la siguiente secuencia de *Pieces* (Weinberger, 19 :341-342) de R. Creeley:

*"Estaba durmiendo
y vi el contexto
de la gente, denso
a mi alrededor, hablaba
hacia adentro de sus formas, casi
estridente. Había
colores brillantes, voces
intensas. Estábamos, como
dicen, discutiendo
acerca de algún punto del procedimiento
-acaso irían o
vendrían- y al despertar
no había nadie más que mi esposa ahí
y el cuarto, su luz débil, vacío".*

Esta nueva manera de hacer poesía, participa de los esfuerzos de otros músicos y pintores del BMC y en general de los grupos y comunidades creativas del período. Si las observaciones

realizadas para el poema de Olson sirven en este caso -del mismo modo que las analogías del método y el sentido de la composición en la acción, en el caso de Creeley es más patente la búsqueda de la intensidad y emoción como mecanismo relacional,- de implicación del autor en la mente del lector-, ya que emplea cadencias y secuencias de habla habituales en la vida cotidiana de las grandes ciudades: un modo de hablar sintético, rápido, corto y preciso. -basado en el uso del pun ¹⁹²- cuya realidad y potencial emotivo deriva del contacto cotidiano que contextualiza y crea ese "modo de comunicarse" que Creeley reutiliza como modo de expresión y como material de su proceso poético. El habla de la vida cotidiana, como desdoblamiento esencial de la comunicación intersubjetiva de las big cities, forma el sentido del poema para el grupo más innovador de la literatura contemporánea de posguerra, el grupo de poetas del BMC. Pero el mundo de Creeley no se nutre sólo de la vida cotidiana. El jazz es una de las formas artísticas más evidentes en su trabajo, habiendo participado en experiencias multidisciplinares con jazzman y pintores ¹⁹³. En sus clases (Power, 1992:182) del BMC tanto leía fragmentos de poetas de Hart Crane y William Carlos Williams cuanto hablaba de las contribuciones creativas de Charlie Parker, Bud Powell y Miles Davis y de la necesidad de incorporarlas al trabajo rutinario de los escritores. R. Creeley, F. O'Hara, W. de Kooning, F. Kline y J. Williams fueron algunos de los agentes introductores del jazz en el BMC, forma artística hacia la cual (M. E. Harris, 1987:36) el BMC tenía una actitud

¹⁹² Según el Oxford Dictionary (1952) "uso humorístico de la palabra para sugerir diferentes significados, o de palabras del mismo sonido con diferentes significados". Según G. Dorfles (1984:155), el pun es una "figura poética que consiste en la repetición fonética "significante" y que tiene muchos contactos con la lógica metafórica. Es un valor lingüístico simbólico-comunicativo habitual en los modos de habla cotidianos y literarios del inglés americano".

¹⁹³ Uno de los músicos de vanguardia de los cincuenta, S. Lacy, ha realizado proyectos interdisciplinares en conjunción con los ex-artists del BMC, R. Creeley y Kenneth Noland en el Festival de Lille (Francia). De dichos encuentros surge el disco "Futurities" con portada de K. Roland y sobre poemas de R. Creeley, de S. Lacy Nonet (Hat Hut Records, 1985, Therwill, Suiza). De igual modo, la preocupación de S. Lacy por miembros del BMC, también alcanza a Buckminster Fuller: sobre sus textos, constituye Itinerary (Hat Arte, 1991, Therwill, Suiza).

Otro jazzmen representativo del espíritu de vanguardia de finales de los cincuenta/principios de los sesenta que ha musicalizado poemas de R. Creeley es S. Swallow, antiguo miembro del trio de J. Giuffrè (Fusion/Thesis, Verve, 1961), en Home, Sweet Home (ECM, Munich, 1980).

oficial de apoyo y reconocimiento artístico, propiciando audiciones y conciertos en su seno y destacando su virtualidad en la revista del College, donde R. Creeley, por otra parte, escribía sobre, pintores como F. Kline y P. Guston. Según F. Dawson (Power, 1992:182) Creeley era la figura clave:

"Y fue Creeley..... Creeley aparece una y otra vez como la figura clave. Porque Creeley escribía sobre los pintores..... Creeley fue el primero que escribió literalmente lo que veía..... su reacción frente al cuadro".

Creeley convivió con jazzmens, pintores y poetas, siendo una de las figuras destacadas del BMC y de la cultura moderna americana. B. Fuller, J. Cage, Charles Olson, R. Creeley, J. Albers, F. Kline, R. Rauschenberg y K. Noland son modelos biográficos de artistas representativos del proyecto educativo socio-estético del BMC.

XV.II. LOS JAZZMAN: INTERACCION E INTERCAMBIABILIDAD IDEATIVA.

Las analogías principales entre las artes observadas se producen en torno al fenómeno cultural relacionado con la denominada generación beat. Pintores, escritores, músicos y creadores del mundo del cine, definieron las claves relacionales y estéticas de aquel movimiento anticipador de las actitudes socio-artísticas de los sesenta. La generación beat pivota en torno al jazz como expresión simbólica -high art- de la cultura negra, cultura que a su vez suponía para los beats un referente de acción y un modelo especular de sus tendencias desviadas por ser una cultura marginada y marginal.

Pero con antelación al análisis e interpretación documental de este grupo cultural, es preceptivo sondear de manera esquemática el precedente conceptual original (el trascendentalismo) de este grupo creacional y también identificar el Renacimiento de Harlem de los veinte como antecedente interaccional inmediato.

Con respecto a la primera cuestión, el trascendentalismo, las concepciones y experiencias del grupo de Conciord inspiraron (L. Buell, 1991:362) a los filósofos pragmáticos, -estos a su vez influyeron en los sociólogos de la Escuela de Chicago y los interaccionista simbólicos; esta influencia general -trascendentalismo/ pragmatismo- estructura el acervo cultural estadounidense, siendo una de las referencias cognitivas básicas de los actores como observé con ocasión del expresionismo abstracto, la nueva figuración (E. Hopper) y como es tangible de igual modo en la obra del arquitecto F. Lloyd Wright, en los artistas básicos del B.M.C., en los cineastas vitalistas (R. Walsh, K. Vidor, J. Ford, H. Hawks, D. Sirk ¹⁹⁴) y en la obra del principal compositor contemporáneo estadounidense Chances Ives, de modo especial en su 2ª sonata para piano -Concord, Mass, 1840-1860- una composición que comprende varias partes, *"a modo de retratos espirituales"* (Paz, 1980:47) de actores del Club Trascendentalista (Emerson, Thoreau, Whitman, Alcott, Hawthorne.....). En la literatura estadounidense la influencia del Club de Concord (de F. Scott Fitzgerald, a H. Miller, de E. Pound a W. C. Williams) ha sido sistemática.

Los Beats reivindicaron el discurso de la desobediencia civil, el incorformismo y la actitud utópica de los trascendentalistas.

Frases de R. W. Emerson (sin fecha:100) como *"el que aspira a ser un hombre debe de ser un no conformista"* o de H. D. Thoreau (1979:370) *"nunca podrá haber un Estado realmente libre e iluminado hasta que no reconozca al individuo como poder superior independiente del que derivan el que a él le cabe y su autoridad, y, en consecuencia, le dé el tratamiento correspondiente"*, forman parte del ideario de los grupos inconformistas que comienzan a articularse a mediados de los cincuenta, siendo su elemento de vinculación el rechazo y el desafío a la sociedad de consumo y a las formas culturales representativas y/o exegéticas de este modelo de organización de la vida colectiva.

Sin embargo fueron los beats los actores que más insistieron en retomar el discurso del

¹⁹⁴ All that Heaven Allows (Lo que el cielo permita, 1955) de D. Sirk es la película más representativa del enfoque trascendentalista en el cine americano aunque en la corriente vitalista (Ford, Walsh, Kidor, Hawks.....) también es apreciable. D. Sirk (Holliday, 1973:96-97) reconoce el impacto de la literatura del Club trascendental durante su "enamoramiento americano" (es un emigrado alemán) para significar el gap existente entre aquel pensamiento y la sociedad americana de mediados de los cincuenta.

trascendentalismo en tanto que utopía individualista-americanista, actuando como depositarios de la "conciencia original americana", frente a la corrupción cultural que supuso la materialización de la sociedad opulenta que emerge tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Este movimiento/club de Concord, -una singular forma de asociación voluntaria decimonónica cuyos fundadores preconizaban la autoconfianza (self-reliance) y la experiencia como factores cognitivos vitales básicos-, promovió experimentos comunitarios (Brook Farm y Fruitdales) en el decenio de 1840, -que fueron recogidos literariamente en la novela de N. Hawthorne *The Blithedale romance* (1852)-, reuniones y encuentros cuyo fin era crear comunidades y grupos de individuos separados de la sociedad en su conjunto porque como el propio Emerson escribiera (sin fecha:100) *"la sociedad conspira contra el rigor de cada una de las individualidades"*. El alejamiento del mundo social convencional, la desobediencia civil y la autoexperimentación han sido ideas trascendentalistas que han influido en los comportamientos de disentimiento políticos, estéticos y cotidianos del s.XX. Los grupos beats constituyen un momento significativo de ese proceso de disidencia, en tanto que precursores de la rebeldía y la contracultura de los sesenta. Pero si desde el punto de vista de las ideas el transcendentalismo fue el discurso de referencia de estos grupos de afinidad cultural, en el plano de las analogías, la experimentación previa del modelo relacional observado (beats) le hallamos en el denominado Renacimiento de Harlem, durante los años veinte.

Como N. Cantor ha escrito (1973:297) *"Irónicamente, en la década de 1920 estuvieron de moda entre los blancos la cultura y la vida de los negros. Los escritores negros adquirieron popularidad y la gente blanca tenía en Harlem sus lugares favoritos de diversión. Sin embargo, el interés que demostraban era dolorosamente superficial. Los ciudadanos de los divertidos años 20 encontraban en Harlem una subcultura "alegre" y "feliz", deliciosamente «primitiva» cuya pobreza y abandono parecían tan solo notas pintorescas"*.

Harlem fue el espacio prohibido de moda para los neoyorquinos durante la era del jazz, aquellos "Roaring Twenties" que fueran relatados de modo impresionista por F. Scott Fitzgerald en *El Gran Gatsby*, (1925), máximo exponente de la generación perdida (G. Stein, H. L. Mencken, M. Cowley, W. Faulkner, E. E. Cummings) de los años veinte, una de las

décadas básicas de la Historia moderna americana. Quienes compusieron esa generación vaticinaron, en sus documentos expresivos y realizativos, la inminencia de la sociedad de masas, sus efectos sobre el individuo, y las consecuencias negativas del puritanismo para la libertad de los individuos en la medida que reprimía los instintos básicos. Los valores de la generación perdida fueron, entre aquellos esenciales, la fascinación hacia lo Europeo - donde se expatriaron ¹⁹⁵ los protagonistas de esta generación y cuyos hechos y vivencias han sido descritos por N. Riley Fitch (1990)-, el ejercicio de la creación artística como único modo de vida valioso en un mundo bloqueado por los valores de las clase media, la pasión por los ambientes "prohibidos" y la experimentación vital.

Durante la Prohibición, los speakeasies ¹⁹⁶ eran el modelo de diversión promovido por la subcultura de la delincuencia, las flappers ¹⁹⁷, el símbolo de la revolución de las costumbres femeninas tradicionales, el jazz, la música popular de aquella época de exceso interrumpida en 1929 con el comienzo de la Depresión, y Harlem el espacio preferido de esta generación perdida así llamada por Gertrude Stein en alusión a su errancia y consciente pérdida de raíces en el mundo de la máquina y la uniformidad social que rechazaban.

El jazz era la música cotidiana de los lugares prohibidos y de la radio, y Harlem, la capital de la cultura negra. Como Marshall McLuhan (1985:63) explicara *"los grandes acontecimientos de los años veinte, la prohibición y la radio, produjeron una de las mayores manifestaciones tribales de la historia del mundo occidental: el jazz. A través de la radio, el jazz unificó a todos los países del mundo en la única masa tribal, por primera vez desde la época de la torre de Babel".*

¹⁹⁵ Identifico "expatriados" con los escritores modernistas (Pound, Eliot, Hemingway, Scott Fitzgerald, G. Stein, D. Barnes, S. Beach) afincados en París durante los veinte (N. R. Fitch, 1990:227-250) cuando esta ciudad era la capital mundial de la cultura.

Una película documento sobre este ambiente de expatriación -cuando los grupos artísticos emigraban a París, huyendo del provincianismo cultural autóctono- es la película Los Modernos (1988) de A. Rudolph.

¹⁹⁶ El speakeasy, o "cerdo ciego" era un tipo de tugurio manipulado por la mafia donde la gente situada al margen de la ley bebía alcohol durante la Prohibición.

¹⁹⁷ Personaje femenino de las novelas de F. S. Fitzgerald: fumadora, de pelo corto (bob), liberada, moderna en gustos y costumbres, bebía en los speakeasies, llevaba las faldas por encima de las rodillas, medias de color, se ceñía los pechos, portaba sombrero de punto y se pintaba los labios de rouge.

El jazz era el grito de la improvisación de la vida cotidiana urbana, la música emotiva relacionada con aquella época de cambios sociales que supuso el inicio de lo que luego en los sesenta se llamaría liberación, un modo característico -en las sociedades secularizadas- de desprendimiento de los tabúes religiosos y las costumbres puritanas y de modo especial una actitud reivindicativa del sentido relacional-vital del alcohol, las drogas y el sexo, elementos alteradores de la conciencia que separan al individuo moderno del gusto ramplón y del convencionalismo fundamentalista de la derecha conservadora americana.

El jazz expresaba el nuevo frenesí colectivo hacia las sensaciones y experiencias desconocidas; una música que se había nucleado en el submundo social, portando valores de oposición al mundo convencional.

El éxito del jazz mejoró el prestigio de la condición social de la comunidad negra. En dicha comunidad y en su capital mundial -Harlem- se produjo un fenómeno cultural al que los historiadores de la cultura denominan Renacimiento de Harlem, una de las experiencias históricas de colaboración más relevante de la América Contemporánea que supuso el primer movimiento cultural negro moderno articulado en torno a esa música.

Según Mary Schmidt Campbell (1987:57-105), Harlem protagonizó un auge de creatividad cultural negra en todas las artes -así como de vitalidad cotidiana- sin precedentes.

Escritores como Langston Hughes, Countee Cullen -cuyas virtudes reseñara J. L. Borges (1986:92-171) en el Hogar ¹⁹⁸-, y Claude McKay, escultores como Meta Warrick Fuller, pintores como Aaron Douglas, Palmer Hayden y William H. Jonhson, fotógrafos James Van Der Zee y Carl Van Vechten, Tap-dancers (zapateadores) como Bill Bojangles Robinson, voces como Bessie Smith, Paul Robeson y Ethel Waters, músicos como Louis Armstrong, Eubie Blake, Willie «The Lion» Smith, Fletcher Henderson y sobre todo Duke Ellington, -quien hiciera famoso a nivel musical el lugar de reunión y diversión de la élite neoyorquina

¹⁹⁸ Reseñas y artículos publicados por J. L. Borges en la revista semanal bonaerense de ese nombre publicadas entre 1936-1939.

de los años veinte, el Cotton Club ¹⁹⁹ de Harlem-, y líderes políticos como W.E.B Du Bois y Marcus Garvey, son algunos nombres de la primera contribución cultural negroamericana a la cultura americana.

El jazz está presente en la obra de la mayoría de los creadores del Renacimiento de Harlem y de la generación perdida. Fue esa música la que popularizó Harlem; el jazz era el resultado de las nuevas vibraciones colectivas expresivas de la vida cotidiana de la gran ciudad y del mundo- masa.

La presencia de esta música entre los autores de la generación perdida y entre los autores del Renacimiento de Harlem es reiterada. Poemas como Jazzonia o The Weary Blues -de los cuales Charles Mingus hizo una traslación musical ²⁰⁰- de Langton Hughes o los Cuentos de la Era del Jazz de F. Scott Fitzgerald, -fans del trompetista Bix Beiderbecke-, son muestras del papel articulador, de sentido, del jazz en literatos, pintores, escultores y fotógrafos.

Este es un fragmento de The Weary Blues (L. Hughes, 1992:61):

*"Tambaleándose de un lado a otro sobre su taburete cojo
tocó esa triste melodía de jazz como músico loco.*

¡Dulces Blues!

Que surgen del alma de un hombre negro

¡Oh Blues!

Con voz profunda y tono melancólico

oí cantar a aquel Negro, llorar a aquel piano-

"No tengo a nadie en este mundo

no tengo a nadie, sólo a mí.

Voy a dejar de quejarme,

¹⁹⁹ Film del mismo título de F. F. Coppola (1989) sobre el club de moda en Harlem.

²⁰⁰ Weary Blues with Langston Hughes, Charles Mingus and Leonard Feather, (Verve, LA, USA, 1967). Otra grabación reciente de jazz-poesía es Songs (Steve Lac, Hat Hut records, 1981, Therwill, Suiza)-. Los poemas son del poeta beat Brion Gysin. Algunos de ellos están recitados por él mismo.

y a colgar mis penas en la pared".

Thump, thump, thump, cayó su pie sobre el suelo".

El jazz fue en los años veinte para los grupos de afinidad cultural blancos y negros un nuevo lenguaje que incorporaba una forma improvisada de expresión relacionada con el ritmo y la pluriformidad étnica de la vida cotidiana de las grandes ciudades. De modo singular, la Era del Jazz fue el primer momento de reconocimiento popular de esta forma artística con su consiguiente incorporación a la atmósfera y vibración de la narrativa de la generación perdida, y el Renacimiento de Harlem, el primer movimiento cultural en emplear las contribuciones estéticas del jazz (improvisación, ritmo dinámico, arte expresivo urbano.....) y su feeling "tribal", componente que fue aislado por los beboppers en los cuarenta porque suponía un deterioro de la dimensión expresiva del músico.

Si el trascendentalismo y el Renacimiento de Harlem son precedentes a nivel cognitivo y relacional de la generación beat, los grupos así denominados, como otros grupos representativos de poetas y novelistas de posguerra (Black Mountain, Grupo de Nueva York, poetas de la Imagen Subjetiva del Medio Oeste, J. D. Salinger, F. O'Connor, V. Nabokov, I. B. Singer, T. Capote, R. Ellison, R. Chadler, H. Miller, S. Bellow, J. Cheever, y otros), nacen en un momento de vacío literario como consecuencia del fallecimiento o el declive de los grandes maestros modernistas, expatriados o residentes: S. Fitzgerald y N. West mueren en 1940, Sherwood Anderson y G. Stein en 1941, T. S. Eliot ya ha escrito su obra básica excepto los Four Quarters, que construye en los cuarenta, -habiéndose nacionalizado inglés en 1927 al convertirse al anglocatolicismo-, Ezra Pound, escribe la mayoría de los Cantares entre 1913 y 1939, pasando doce años y medio detenido en Saint Elisabeth hasta su vuelta a Rapallo (Italia) en 1958, -como Noel Stock (1989) ha documentado-, durante el período investigado y W. Faulkner producirá entre 1940 y 1962 un número limitado de obras no especialmente significativas de su "stream of consciousness", -método narrativo objetivo que según Susana Ortega (1979:119) permite al lector integrarse en la dimensión espacio temporal de la obra y participar e identificarse con el mundo mental de los narradores, -que verá sus

mejores realizaciones (El Sonido y la Furia, Absalón, Santuario, Las Palmeras Salvajes) durante los veinte y los treinta.

Una nueva generación de escritores, influidos por la experiencia de la guerra y la configuración de la sociedad americana como sociedad de masas, aflorará empleando esa doble circunstancia como vivencia y experiencia compartida trasladable al texto.

Las influencias históricas de los beats son los poetas de la alucinación (F. Villon, W. Blake), los románticos (Wordsworth y Coleridge), los escritores mencionados de la generación perdida, los modernos malditos (A. Artaud, J. Genet, J. Cocteau, A. Gide), los trascendentalistas y la filosofía oriental. Su modelo de escritor, como puede advertirse por las referencias de los otros escritores con los que se identificaban, era aquel tipo de creador marginal, místico, bohemio y transgresor, que, -consciente de su potencialidad individualista-, hacía de ella un mecanismo vital provocativo sólo compartible con aquellos grupos de pares convergentes en fines cotidianos, configurándose de ese modo una conciencia de grupo basada en el aislamiento y la desviación con respecto a los patrones que rigen la vida de los demás.

Pero de todas las influencias de los beats, la más directa fue la del poeta William Carlos Williams. Una relación cara a cara -W.C.W. fue médico de Paterson, ciudad donde nace A. Ginsberg²⁰¹- hilvanó esa relación y condicionó la visión cotidiana de la experiencia literaria de los beats, cuestión que equivale a destacar la omnipresencia de América y lo americano, de la realidad social americana, como tema de la poesía y la novela de los beats.

J. M. Brinnin (1965:153) ha resaltado las características del método poético cotidiano de W.C.W. Dice *"En el habla norteamericano, se dan rasgos distintos en muy diversos sectores: regionales, sociales, profesionales, culturales, étnicos, etc..... El énfasis fonético con que los norteamericanos matizan las miles de frases que emplean en su conservación diaria y las expresiones abreviadas que marcan un estado de ánimo o una actitud, son visiblemente diferentes de las usadas por los ingleses..... El poeta que sepa oír esas expresiones*

²⁰¹ Paterson es el título de uno de los poemas más reconocidos de W. Carlos Williams. De esa ciudad era A. Ginsberg. Esa circunstancia produce la relación cara a cara establecida entre ambos; de esa relación deriva la influencia de W.C.W. sobre A. Ginsberg. W.C.W. prologó la primera edición de Howl (1957) de A. Ginsberg (B. Cook, 1974:24).

aerodinámicas, que acierte a descubrir la relación que existe entre un pensamiento y el gesto o las palabras que lo representan, encontrará el medio de usar dichas expresiones".

El "método Willians", como el de R. Creeley, y la mayoría de escritores del período incorporan esas formas aerodinámicas, enfáticas, emotivas y rítmicas del habla cotidiana como modo de aproximación a los sentimientos intersubjetivos y como técnica de materialización de éstos, empleando para ello una medida rítmica gráfica derivada del momento cotidiano en que ese acto cotidiano de habla fue usado. Este aspecto dota al texto de una relevancia comunicativa específica a nivel cognitivo y emocional ya que esta dimensión sociolingüística es una cualidad literaria racionalizada por los autores para aprovechar y comunicar valores y contenidos en términos comunes, aunque la forma -que es una extensión del contenido; que ha de mostrar lo que está sucediendo, como decía R. Creeley (Power, 1978:136)-, sea experimental. Veamos en un poema de W.C.W. (1973:117) titulado A Negro Woman, una exposición de este método:

"Con un manojo de maravillas

envueltas

en un viejo periódico:

Las lleva en alto

la cabeza descubierta

la mole

de sus muslos

la hace contonearse

mientras avanza

mirando

las vitrinas de las tiendas

Qué es

si no es un embajador

de otro mundo

un mundo de lindas maravillas

de matices dobles

que ella anuncia

sin saber lo que hace

sino

que camina las calles

con las flores en alto

como una antorcha

tan temprano en la mañana".

Comprobamos en este poema -traducido por Octavio Paz- un ejemplo de verso libre, emocional y experimental, gráfico y comunicativo, enfático y cotidiano.

William Carlos W., quien ya había experimentado con la improvisación en 1920 (Kora en el Infierno: Improvisaciones), transcribe imágenes y conversaciones cotidianas ("tan temprano por la mañana") comunes en América, el tema de referencia de su obra como E. Pound (1968:357) advirtiera: "*Podríamos afirmar que Williams tiene una idea fija como autor, vale decir; comienza por donde comenzaría un europeo si éste se dispusiera a escribir sobre América; América constituye un tema de interés; se la puede examinar, analizar y tratarla como un tema*".

W. Carlos Williams, como el pintor E. Hopper, parten de la idea de "carga emocional" como un requerimiento del proceso creativo/comunicativo. Por "carga emocional" entiendo la incorporación de expresiones e imágenes comunes recreadas formalmente mediante la adopción de métodos de composición activos y abiertos, -no calculados y calculables- y el empleo de modos textuales cuyo objeto es lograr la creación de una corriente de conciencia intensa en la obra que permite al lector vivirla como si a él le sucediera en la vida cotidiana. Es un tipo de expresión sociocultural sedimentado tras el fin de la segunda guerra mundial -acrecentándose en los cincuenta y sesenta-, caracterizado por el empleo de las estructuras de sentido de la vida cotidiana como centro referencial opuesto a las convenciones académicas, desvinculadas de la experiencia. Lionel Trilling (1983:235) ha tratado esta bifurcación cultural

(academicismo-vitalismo) que tiene su momento de inflexión favorable al entorno cultural vitalista a partir de 1945 como consecuencia sobre todo del individualismo modernista y postmodernista característicos de la imaginación liberal. Habla Trilling de dos entornos "uno de ellos muy parecido a la Inglaterra clásica de hace un siglo" "el otro entorno queda definido por sus diferencias y antagonismos con el primero, por su interés por "la fuentes de la vida", por su entrega a la imaginación de la plenitud, libertad y potencia vital, y a todo lo que es anejo a esta imaginación". El logro textual de una musicalidad emocional ²⁰², vital y cotidiana fue la gran influencia de W.C.W. sobre los beats, el grupo poético que más exacerbó este aspecto socioestético y sociolingüístico común a las experiencias de creación literaria del período utilizándole si cabe como elemento de provocación, porque los beats no sólo fueron desde su formación un grupo de creación literaria sino un grupo de acción sociocultural cuyo principal instrumento fue la literatura y cuya motivación de logro fue el influjo de sus posturas en otros grupos artísticos (músicos y pintores); derivándose, como veremos a continuación, de esos lazos e interrelaciones significativas, impactos en los métodos y el sentido de su obra y viceversa.

Los beats en efecto causaron impacto en América. No eran sólo un grupo de escritores amantes de lo marginal, las drogas, el amor libre y el homosexualismo, y sobre todo, el jazz. Por tal categoría, se identificaba una actitud y un tipo social emergente, disconforme con el vacío y la soledad de la sociedad de masas cuya vida cotidiana era un modelo de conducta desviada. Esta era la imagen del beat en América en el último lustro de los cincuenta.

Arthur Miller, uno de los escritores de teatro (Las Brujas de Salem, 1953) y cine (Misfits (1961),- Vidas Rebeldes-, J. Houston) fundamentales de la época, recuerda así (1988:342), la génesis y proliferación de estos grupos donde lo literario y lo vital se confundían:

*"El celebradísimo ocaso de las ideologías que algunos
influyentes ex marxistas estaban elaborando, eliminaba en mi
opinión la idea misma de futuro humano. En el fondo los*

²⁰² Una muestra de la "carga emocional" -a nivel experimental- lo hallamos en la composición de S. Reich Desert Music (Elektra Nonesuch, 1985, N.Y.) basado en La Música del desierto (1957), poema de W. C. Williams.

individuos estaban a merced de su propia soledad, consigo y para sí mismos, y en esto radicaba la tristeza de la vida, aunque algunos podían liberarse para hacerse independientes y ganar más dinero. En Norteamérica estábamos entonces en los albores del movimiento beat, que dio nombre a lo anónimo y forma a lo informe de nuestra existencia y por el que no sentí la menor simpatía en la época. Cómo vivir y como tranquilizarse no era el mismo problema, en particular para quién tenía hijos y una desasosegante preocupación, que a mí no me abandonaba ni un instante, porque algo mezquino y que se mofaba de la vida se estaba agitando en el espíritu norteamericano: algo que tendría que vencerse y superarse mediante las estrategias del arte. Tardé un tiempo en comprender que los beats tenían un ojo puesto en el mismo monstruo....."

Arthur Miller, intelectual significativo del período, - que alcanzó la notoriedad pública por su matrimonio con Marilyn Monroe-, destaca aquí la génesis del movimiento beat en pleno proceso de reflexión, por D. Bell, E. Shils y otros del fin de las ideologías. Las anomalías introducidas por las sociedades secularizadas de masas en la conciencia individual y la vida cotidiana y el desvelamiento del lado oscuro de América (el racismo, la pobreza, la represión cultural wasp) fueron los objetivos de la acción literaria y social del movimiento beat en un momento histórico de declive de las ideologías como representaciones totales de la Historia y la vida social, y en una fase de auge del consumo en masa, y de consolidación del estilo de vida americano basado en la eficiencia y la confortabilidad de la vida para la mayoría. Como M. Bradbury (1988:273-274) ha señalado los experimentos formales en novela y poesía de los beats tuvieron como sujeto la desintegración romántica, el estilo de vida hedonista, la protesta juvenil, la cultura de las drogas, la homosexualidad, la poesía improvisada, el

happening, el suceso espontáneo, el comportamiento a base de multimedia y la nueva sensibilidad general del barrio, cuestiones y temas en su mayoría ya planteados y anticipados por los beboppers entre 1940 y 1945. Estos innovadores del jazz fueron los héroes y los modelos de los beats. Los beats adaptaron los recursos formales de los beboppers a su quehacer creativo, al estilo y a la forma de afrontar y vivir la existencia diaria.

El propio término beat procede del lenguaje del jazz (la pulsación, marcar el compás) empleándose en triple sentido: cansado, frustrado y beatífico. Los beats estaban cansados de la sociedad de consumo y se creían santos victimizados por esa sociedad. Jack Kerouac, primer designador del término, A. Ginsberg, W. Burroughs, P. Lamantia, G. Snyder, P. Bowles, R. Mc Clure, B. Gysin, D. Allen, K. Rexroth, L. Ferlinghetti, G. Corso, L. Bruce, Brother Antonius, N. Cassady, J. Spicer, P. Orlovsky y J. Clelon Holmes, son ejemplos de este tipo de escritor que como A. M. Fagundo (1988:16) ha escrito *"desea escribir como vive, con la misma autenticidad y espontaneidad"*.

Los Beats y los Grupos de San Francisco ²⁰³ tomaron del jazz, los métodos improvisacionales, el sentido vital de la creación, la actitud reacia hacia el circuito industrial comercial, la cultura de las drogas, el lenguaje y moda hipster, el estilo hedonista de la vida a nivel sexual, el rechazo al sistema cronometrado de vida que fijan los horarios laborales, añadiendo a este su background, una visión relacional espiritualista, fraternal, auténtica y al tiempo agresiva, inconformista y crítica con respecto a la sociedad en su conjunto-. Exponentes del espíritu de los Angry Young Men de la época, ejemplo de grupo cultural paradigmático de *"la creatividad estética patológica"* (Bateson 1993:329), los beats eran un síntoma a su vez de las patologías-alienación/despersonalización- de la sociedad de masas, la punta del iceberg de amplios grupos de afinidad cultural disconformes con la sociedad de consumo.

²⁰³ Diferenciación de dos grupos correspondientes a una actitud literaria y social afín. K. Rexroth, L. Ferlinghetti, o R. Duncan son poetas del Renacimiento de San Francisco; A. Ginsberg, G. Corso o J. Kerouack son escritores beats. Entre ambos grupos se producirán interacciones continuas: los elementos de afinidad devienen de su posición reacia al entorno social basado en la lógica consumo/masa como medio circular de organización de la vida colectiva y de su concepción de integrar la vida en el arte, siendo el jazz uno de los marcos de interacción entre ambos grupos.

La generación Beat fue una expresión simbólica de la figura del Negro Blanco que inventara N. Mailer (1973).

En este primordial texto escrito y publicado en Dissent en 1957, el hipster, figura que preludía al beatnik, es el tipo disonante en la conformista sociedad norteamericana de los cincuenta, que gusta del jazz y que tiene al jazzmen como héroe y modelo, como escribiera Mailer (1973:23,35 y 47):

"La presencia del Hip como filosofía actuante en el submundo de la vida americana se debe probablemente al jazz y a su incisión en la cultura, su influencia sutil pero penetrante en una generación de vanguardia. Esa generación de aventureros (algunos inconscientes y otros por osmosis) habían absorbido las lecciones del desencanto y el hastío de los veinte, la depresión y la guerra.....Y añádase aún más, la profunda sensibilidad del músico negro de jazz, que fue el mentor cultural de un pueblo; y no resulta muy difícil creer que el lenguaje hip que se desarrolló fue un lenguaje ingenioso, comprobado y modelado en una intensa experiencia.....Obviamente, no es posible hacer especulaciones exactas sobre el futuro del hipster. Sin embargo algunos posibilidades son evidentes y la más importante es que el crecimiento orgánico de la filosofía hip depende del afloramiento del negro como fuerza dominante en la vida americana".

Mailer alude aquí al contexto de posguerra y a la génesis de una vanguardia cultural negra- cuya imagen más sobresaliente fue el bebopper-. Su lenguaje y actitud estética y vital marcaron el espíritu cultural de posguerra de modo sutil. El jazz, la cultura negra y la marginación sociopolítica de esta comunidad étnica fueron para los hipsters, beatniks,

estudiantes, hippies e intelectuales de la Nueva Izquierda uno de los marcos de referencia de su actuación.

De igual modo, el estado de alistamiento/aprisionamiento permanente en que vivía la sociedad americana como consecuencia de la amenaza soviética, el papel de EE.UU. como gendarme democrático del complejo militar-industrial en el mundo y los propios efectos psicopolíticos de la guerra como posibilidad permanente, prolongaban el estado de inquietud colectiva en que EE.UU. vivía tras su participación en la segunda guerra mundial. Este estado de "alistamiento permanente" segmentó la vida colectiva americana: una minoría social rechazó la disciplina de la empresa y de la vida cotidiana en el barrio, abriéndose a la aventura. Esos aventureros-inadaptados,- los hipsters, los beatniks ²⁰⁴-, eran reacios a la regimentación militarista y a la sociedad de consumo. Los beats optaron por el mundo prohibido de la sociedad americana. Como dijera Jack Kerouac (D. Mc Nally, 1992:104) sobre los hipsters:

"me parecían como criminales, pero hablaban sobre las cosas que me gustaban, prolongadas descripciones de la experiencia y la visión personales, confesiones que fluían a lo largo de toda una noche, llenas de esperanzas que la guerra había reprimido y convertido en ilícitas".

El mundo de la noche y de la gente out del sistema, fue el universo vital, experiencial, y creativo de los beats. En este contexto, el jazz era una manifestación superior de la cultura americana. Por ello, las conexiones beats-jazz articulan sus libros y su experiencia cotidiana. Jack Kerouac (Mc Nally, 1992:177) consideraba al jazz *"la única actividad creativa que ha dado este*

²⁰⁴ Tanto hip como beat son términos jazzísticos. Según B. Cook (1974:110-111) el pianista y cantante Hipster Harry Gibson es la primera persona a la que se le identifica de ese modo. El término beat es igualmente un concepto jazzístico. (la pulsación, el marcaje del ritmo). Norman Mailer (1973:73-77) dice que "el mejor uso del término beat generation es para incluir a hipsters y beatniks". Según Mailer (1974:74) sus semejanzas son claras:"marihuana, jazz, no mucho dinero y un sentimiento común de que la sociedad es la cárcel del sistema nervioso". Ambos términos designan al "negro blanco en la onda". Sus diferencias, según Cook (1974:111) y Mailer (1974:76) están determinados por su distinta actitud hacia la violencia. El hipster encontraba en la violencia una forma de identificación. El beatnik es pacífico. También es distinta su extracción social. El beatnik es de clase media y judío. El hipster procede de las clases bajas y capas discriminadas y marginadas.

siglo".

Los encuentros jazz-poesía beat fueron frecuentes durante 1957. Como ha escrito Bernard Amiard (1993:20-21) tanto en San Francisco como en el Greenwich Village, los diálogos poéticos entre poetas y jazzman fueron frecuentes en el Cellar Club (S. Francisco), y en el Half Note y el Five Spot de Nueva York, asistiendo a las veladas ²⁰⁵, artistas de otros ámbitos culturales, pintores sobre todo.

Allen Ginsberg (Ginsberg, 1980:54) relata del siguiente modo los encuentros entre jazzmen, poetas beats y expresionistas abstractos entre 1955 y 1959:

"Yo conocía ya- al habérmelos encontrado en casa de Leroi Jones a finales de los años 50 a Don Cherry, O. Coleman, A. Shepp, C. Taylor....en ésta época existía en Nueva York una comunidad de poetas y músicos negros y blancos que trabajaban y producían juntos. Con ocasión de una velada organizada por Leroi Jones podías encontrar a estos músicos improvisando, a pintores que se ponían a trabajar, etc....Había una buena atmósfera....Los pintores eran gente como Franz Kline o Willen de Kooning, amigos del poeta F.O'Hara, Kerouac también venía, al igual que Peter Orlovsky, G. Corso y R. Creeley".

Estos encuentros en bares y casas en el Este y en el Oeste entre poetas del Renacimiento de San Francisco, el BMC y los beats con expresionistas abstractos y jazzmen facilitaron el intercambio de conocimientos y la mutua interacción entre los métodos de composición en la acción practicados por los diversos escritores, pintores y músicos citados.

Para los expresionistas abstractos, y los poetas beats, del BMC y de la Escuela de Nueva

²⁰⁵ Durante 1993, se han publicado dos antologías discográficas de los encuentros jazz-poesía del segundo lustro de los cincuenta: The beat generation (Rhino World Beat R2/R4 70281/media 7) y "Howls, raps and roars (recordings from the San Francisco poetry Renaissance)" (Fantasy 4 FCD-44CO-2/WEA)

York, el jazz era una expresión creativa procedente de una subcultura marginada. En una sociedad militarizada y consumista la única luz de vitalidad y creatividad provenía de ese mundo, por lo cuál era pertinente conocerle y adoptarle.

Según Leroi Jones (1969:295), hoy Amiri Baraka, uno de los poetas activistas hipsters-beatnik que tendió y tejió encuentros y lazos:

"La reciprocidad de esta relación llegó a ser activamente decisiva durante los años cincuenta, cuando muchos jóvenes músicos negros, comenzaron a adoptar los criterios del inconformismo occidental, en cuanto rechazaban la vaciedad de la vida norteamericana".

Los beboppers adoptaron los modos inconformistas occidentales, renovándolos. Esta acción racional atrajo a los jóvenes blancos inconformistas hacia ellos,- sobre todo entre los artistas-, e impulsó los encuentros cara a cara entre creadores blancos y negros inconformistas, produciéndose un enriquecimiento mutuo; los escritores y pintores "aprendieron" la lógica de los métodos improvisacionales desarrollados por los jazzmen y estos conocieron aspectos culturales característicos de la cultura blanca (como el pensamiento, la literatura y el arte modernos), desconocidos para la mayoría de los jóvenes artistas negros,- sobre todo entre los autodidactas-, aspectos que refinaron y cualificaron el background cultural del discurso jazzístico.

La presencia del jazz en los poemas beats es permanente. Howl, el poema emblemático de A. Ginsberg, (1981:11) leído en 1955 en S. Francisco en la Galería Six y editado un año después en la colección Poetas de Bolsillo de las ediciones City Lights de L. Ferlinghetti, tuvo un "impacto, según explica B. Cook, (1974:80), tan fuerte en los lectores como en el público que escuchó al recital en la Six". En Howl el jazz está presente como regularidad nominal, escenográfica y cognitiva siendo visible el empleo de modos automáticos de acción discursiva, de ambientación jazzística y de denominación y/o afianzamiento. Así está dedicado el poema a Jack Kerouac, "creador de una prosodia bop espontánea y una literatura clásica original",

"nuevo Buda de la prosa americana". Empieza el poema del siguiente modo:

*"He visto a los mejores de mi generación destruidos por la
locura, famélicos, histéricos, desnudos,
arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en
busca de un colérico picotazo
hipsters de cabeza de ángel consumiéndose por la primigenia
conexión celestial con la estrellada dínamo de la
maquinaria de la noche,
que, encarnación de la pobreza envuelta en harapos,
drogados y con vacías miradas, velaban fumando en
la sobrenatural oscuridad de los pisos de agua fría
flotando sobre las crestas de la ciudad en
contemplación del jazz"*

Y en la nota a pie de página a Aullido (1981:41) escribe Ginsberg:

*¡Santo el quejumbroso saxofón! ¡Santo el Apocalipsis
bop! ¡Santas las bandas de jazz, los hipsters, la
marihuana la paz la droga la batería!*

Bop, noche, negros, picotazo, pisos de agua fría, pobreza, noche....un conjunto de términos relacionados con el jazz y la estructura social del mundo de la vida que contextualizó el universo referencial de los beats.

En la novela beat también es detectable la misma relación con el jazz como elemento argumental y como arte basado en la improvisación, mecanismo cognitivo éste que fue adoptado por los beats para la realización de sus procesos narrativos. Leemos en los Subterráneos (1986:41) de Jack Kerouac:

*"Volvimos al Red Drum para oír a Bird, el cuál, lo ví
claramente, miró con curiosidad varias veces a Mardor, y
también me miraba a mí, directamente en los ojos, para*

averiguar si yo era realmente el gran escritor que creía ser, como si conociera mis pensamientos y mis ambiciones o me recordara de otros locales nocturnos y de otras costas, otros Chicagos; no era una mirada de desafío, sino la mirada del rey y fundador de la generación del bop, por lo menos así parecía mientras observaba su auditorio espiando los ojos, los ojos secretos que le vigilaban y al mismo tiempo soplaban con los labios y ponía en acción sus grandiosos pulmones y sus dedos inmortales, con sus ojos separados, interesados y humanos, el más simpático músico de jazz que se pueda imaginar, y al mismo tiempo el más grande".

Y leemos también En el camino (1989:285) escrito en 1955, páginas completas y referencias continuas en la novela sobre los músicos de jazz, sus mundos de la vida, sus gestas nocturnas, su virtuosismo y probidad. Este es el resumen novelado de la historia del jazz que hace Kerouac en On the road:

"Una vez hubo un Louis Armstrong que tocaba sus hermosas frases en el barrio de Nueva Orleans; antes que él, estaban los músicos locos que habían desfilado en las fiestas oficiales y convertido las marchas de Sousa en ragtime. Después estaba el swing y Roy Eldridge, vigoroso y viril, que tocaba la trompeta y sacaba de ella todas las ondas imaginables de potencia y lógica y sutileza....Miraba su instrumento con ojos resplandecientes y amorosa sonrisa y transmitía con él al mundo del jazz. Después había llegado Charlie Parker, un niño de la cabaña de su madre en Kansas City, que tocaba su agudo alto entre los troncos, que practicaba en los días lluviosos, que salía para escuchar el viejo swing de Basie y

de Benny Moten, en cuya banda estaban Hot Lips Page y los demás..... Charlie Parker, dejó su casa y se fue a Harlem y conoció al loco de Thelonius Monk y al más loco aún de Gillespie..... Charlie Parker en sus primeros tiempos cuando cuando flipeaba y daba vueltas mientras tocaba. Era algo más joven que Lester Young, también de Kansas City, ese lúgubre y santo mentecato en quién queda envuelta toda la historia del jazz; mientras mantuvo el saxo tenor en alto y horizontal era el más grande tocándolo pero a medida que le fue creciendo el pelo y se volvió perezoso y despreocupado, el instrumento cayó cuarenta y cinco grados, hasta que finalmente cayó del lado y hoy lleva zapatos de suelas muy gruesas y no puede sentir las aceras de la vida y apoya el saxo contra el pecho y toca fríamente y con frases muy fáciles. Esos eran los hijos de la noche bop americana".

Kerouac muestra en estos dos fragmentos- de dos de sus novelas más significativas sobre la metáfora de la carretera como experiencia desubicada (sentido "tramp" de la vida, sin horario, sin dirección, sin residencia fija...)- la presencia del jazz como arte de referencia de su actividad cotidiana como individuo y escritor.

Como joven escritor blanco orientado hacia la cultura negra maneja la historia del jazz- sus éxitos y sus autores- con fluidez documental y conocimiento técnico-, lo que evidencia que por entonces los artistas negros eran reconocidos (nombrados) en tanto que tales y no de forma vaga y abstracta ("músicos negros de jazz") por los escritores y pintores de la época. En esos fragmentos es advertible también un elevado grado de apasionamiento indicativo de la devoción de los beats hacia el jazz en tanto que forma artística pura, no contaminada por mecanismos comerciales banalizantes y anuladores de la energía creativa, aspecto éste que para ellos era un valor superior (de ahí la atribución del carácter de santos (beats) a los

músicos de jazz).

Este apasionamiento es tangible en las novelas de Kerouac y de J. Clelon Holmes (*The Horn*, está basada en la vida de Lester Young), el primer novelista beat (Go, 1948), y expresa una internalización mental con respecto al mundo del jazz que traspasa el mero recurso literario para convertirse en un modo de escritura analógica a la improvisación jazzística, en la medida que incorpora las experiencias cotidianas a la narración, concibiéndole como un proceso mental abierto y en correspondencia con el mundo de la vida, como una creación basada en el mundo histórico- social presupuesto y en las estructuras de significatividades dimanantes de las situaciones intersubjetivas que experimentan los actores en sus relaciones cara a cara y en sus percepciones del mundo exterior.

Los encuentros ocasionales y previstos entre todos estos artistas hizo que los paralelismos biográficos, como Mc Nally (1992:175) ha destacado "resulten sorprendentes". J. Pollock, Ch. Parker y J. Kerouac evidencian paralelismos en su obra y en su vida no por casualidad o coincidencia, sino porque como creo haber demostrado J. Pollock y J. Kerouac fueron influidos por el bebop y Kerouac (Mc Nally, 1992:177) por Pollock: Charlie Parker por su parte fue uno de los primeros artistas negros que se abrió a la alta cultura de la comunidad blanca (quiso interpretar la obra del compositor Edgar Varése y estaba fascinado por las composiciones de Igor Stravinsky) y en relacionarse con pintores y creadores del Village (Leroi Jones, 1969:296).

Las diferentes combinaciones y permutaciones entre los diferentes artistas del período,- en sus respectivos espacios específicos y en marcos de interacción abiertos a la colaboración y aprendizaje disciplinar-, crearon los circuitos de distribución de conocimiento que socializaron una lógica creativa, unos métodos de realización y unos contenidos compartidos.

La novela y poesía beat, del BMC y de los grupos poéticos de Nueva York así como el bebop, el expresionismo abstracto, el happening, el arte pop y el cine de los maestros y jóvenes autores de Hollywood, componen una nueva cultura en la cuál la vida y la obra no son ámbitos separados del mismo modo que no lo están las artes entre sí, una cultura que

como ha escrito N. Frye (1986:129) está basada en *"el esfuerzo concertado por romper la distinción que separa el arte de la vida, el escenario del auditorio, el drama del acontecimiento o happening, la exhibición de la participación, el rol social del estilo de la vida individual. De éste modo nos encontramos con formas nuevas de actividad social, que en realidad no son sino dramas simbólicos improvisados".*

El entendimiento del arte y la vida- por parte de los grupos artísticos observados y analizados- como una relación recíproca, suprimió las barreras corporativas y gremiales entre los mundos artísticos específicos, estableciéndose nuevas dinámicas de agregación tendentes a hacer de la vida cotidiana un escenario de socialización del conocimiento y la experimentación artística, privilegiando sobremanera el mundo de la calle como marco de referencia de las relaciones sociales entre los grupos de afinidad cultural.

Otro de los elementos asociados a los beats,- asimismo proveniente del mundo hip del jazz y de la cultura negra-, es su adicción psicotrópica.

Las drogas eran uno de los atributos cualitativos del jazzmen y del hipster negro en general. Jazzmen prototípicos de la subcultura hipster,- santos heroicos de los beats-, como Billie Holiday, Charlie Parker, Chet Baker y Art Pepper entre otros, forman parte de la leyenda colectiva sobre la relación de esta música con las drogas.

En efecto, Ned Polsky (B. Cook, 1974:111) defendió el criterio en 1960 de que el código de conducta de los hipsters,- y de los beatniks en cierto modo ya que las diferencias entre ambos tipos sociológicos eran menores que sus equivalencias -, estaba determinado por su drogodependencia, la cual les aislaba de los patrones de comportamiento "normales". Como ha relatado Ilan Stavans (1984:II) Ginsberg escribió Howl *"durante un largo fin de semana en su cuarto, bajo la influencia del peyote, las anfetaminas y la dexidrina"*. Este ejemplo es una generalización del empleo de las drogas y alcohol que como recurso creativo y de modo sistemático utilizaron los beats. Creían que el ácido, la marihuana, las anfetaminas, el alcohol y los alucinógenos en general eran medios placenteros que permitían acceder al conocimiento de las cosas y ver la realidad "ausentándose" de ella. Estos productos les liberaban del tedio depresivo cotidiano que se experimentaba en la axfisiante- en su jerga- sociedad de masas y

les facilitaban el acceso a estados extáticos y meditativos anormales, donde cualquier excepcionalidad podía ocurrir.

En este sentido los Beats no son una novedad histórica, vinculándose así a una tradición moderna que arranca con el Romanticismo. Coleridge, E. A. Poe, G. de Nerval, M. Lowry, Baudelaire, A. Conan Doyle, S. Freud, J. Cocteau, Dylan Thomas, A. Crowley y tantas otras personalidades de la modernidad literaria y científica, experimentaron con drogas dado el impacto positivo que tenían en su trabajo intelectual, al introducirles en territorios mentales imposibles de alcanzar en la vida ordinaria.

Para un artista rebelde "este acceso" era un atributo mítico de su actividad profesional, de ahí que las drogas, en la Era Moderna, hayan jugado un destacado papel como instrumento típico de la creatividad estética. Esta estética inadaptada, basada en el "viaje", verifica el carácter patológico de la creatividad estética de la cultura del desafío.

Los beats, empero, adoptaron esta costumbre cotidiana y profesional tras conocer que sus modelos y santos históricos habían operado de igual modo.

En este sentido también, los beats preludiaron en los sesenta,- tras su adscripción al L.S.D. y a la música de Jefferson Airplane y Grateful Dead-, la triada de pensamientos exclusivos de la generación rock y la contracultura de los sesenta (sexo, drogas y rock'n roll). Este segundo paso de la generación beat rebasa, sin embargo, el marco temporal de esta tesis.

Para sociólogos como Polsky la vida marginal, orgías y experiencias sexuales libres de los beats se justificaban, por su drogodependencia. Sin embargo esta perspectiva sociológica tradicional no resuelve, a mi modo de ver, la cuestión de fondo,- el problema en sí-, de la adscripción del beat a las drogas, en tanto que "desviados" o tipo divergente de los "patterns" establecidos.

Enrique Laraña (1986:98-99) defiende una perspectiva interraccionista y fenomenológica acerca de la relación drogas/desviación social. Esta se caracteriza por una visión *"dinámica y abierta de la estructura social, en la que tienen cabida tanto los elementos de orden y consenso cuanto de conflicto y cambio social"*.

Para esta perspectiva, y siguiendo a Lاراña, *"la desviación no es una característica de la conducta de una persona, sino una consecuencia de la aplicación que otros hacen de unas normas a esa persona, de la respuesta de otros a esa persona"....."mientras el primer enfoque,- el de Polsky-, se centra en las características sociales del desviado o en las condiciones sociales que motivan sus actos, el segundo se atiene a las definiciones y acciones, tanto del desviado como de las personas que le clasifican así y en la interacción social entre ambos".*

La perspectiva de esta investigación se identifica con el segundo enfoque citado. Aplicándola a los Beats, su "desviación",- una evidencia empírica por lo demás,- no explica las causas de la emergencia de ese tipo de conducta ni la exhibición pública de esa condición que se hizo común en el segundo lustro de los cincuenta.

En primer lugar, los beats se drogaban porque imitaban las costumbres de sus héroes y modelos; lo hacían, porque, en el lenguaje de los Beats, "nosotros" es una realidad dependiente de ellos, de los otros que nos precedieron. Existe pues una primera explicación de carácter historicosociológico, mediante la cuál puede decirse que el acervo de conocimiento de los beats estuvo condicionado por la tradición, por el mundo presupuesto configurador de sus referencias cognitivas y emocionales y por una realidad histórico-concreta, contemporánea, evidenciadora de esa tradición, la experiencia cotidiana de los jazzmen.

En segundo lugar, la adopción de una actitud provocativa fue la pauta cotidiana que los beats eligieron para agitar a la conformista sociedad americana de los cincuenta, alienada y deshumanizada (en su discurso). Las drogas, su desgarrada forma de vestir,- su poor style-, contrastaba con la normalización del estilo impecable de vestir y proceder en los diversos escenarios de la vida cotidiana. Si el Cadillac fascinante era el vehículo chic y snob de status, el beat estaba en la carretera en un viejo cacharro o como acompañante siempre eventual de un camionero. A las costumbres educadas, el estilo individual y la exhibición de datos/indicadores de prosperidad y consumo, los beats enfrentaban las conductas antinómicas correspondientes. Su conducta era alternativa, revulsiva, desafiante. Su posición a contracorriente consistía en invertir todos los valores modos y modales característicos del

estilo de vida square, con independencia de valorar su sentido y/o creatividad. La subcultura beat era un entorno cultural basado en la revolución hip y enfrentado al entorno cultural square, puritano, masificante y consumista. En este sentido los beats se "drogaban" porque los demás decían que ellos se "drogaban". Para ellos era una práctica natural en tanto en cuanto procedía de sus visiones mentales.

Los beats crearon un tipo de provocador performativo singular representativo de esta conducta. Cantantes hipsters-beboppers como Joe Carrol y Babs Gonzalez y jazz-poetas-cómicos como Lenny Bruce o Lord Buckley son ejemplos de esta actitud.

Quién más notoriedad ha alcanzado por la dimensión de su obra ha sido Lenny Bruce ²⁰⁶.

Como Carr, Case y Dellar (1986:61-65) han destacado Lenny Bruce realizaba números irreverentes, obscenos y vitriólicos sobre la lucha de sexos, la intolerancia religiosa, los valores de la familia y la democracia y la justicia puritano-americana.

E. Goffman (1986:69) cita los perfomances de L. Bruce (como llaves documentales básicas para acceder al análisis e interpretación de las dinámicas de interacción). L. Bruce actuaba en Clubs beats como el Jazz Worshop o la librería de L. Ferlinghetti, City Lights, ambos en S. Francisco, acompañado por músicos de jazz. Desarrolló un método de improvisación escénica analógico al modelo jazzístico. Esa música envolvía sus escandalosos perfomances, interraccionando con Ben Webster, Hampton Hawes y otros maestros del jazz a lo largo de su carrera profesional.

Como Grover Sales (1986:28) ha indicado uno de sus números mas famosos fue "Cómo hacer que la gente de color se sienta a gusto en las fiestas", un corrosivo diálogo en el participaba el guitarrista Eric Miller haciendo de "negro".

²⁰⁶ Lenny Bruce desarrolló una técnica basada en sketches improvisados procedente del jazz, con cuyos músicos actuaba con regularidad. Su visión satírica y sardónica sobre los gustos y costumbres de la cultura puritana y su adicción a las drogas le ocasionaron continuos arrestos por escándalo público, narcóticos y violación del código de costumbres de California. Tras su detención en el Café AU-Go-Go de Nueva York por escándalo público firmaron una petición de libertad y protesta contra su persecución Woody Allen, Bob Dylan, Ben Gazzara, Richard Burton, Paul Newman, James Baldwin, Saul Bellow, Lilian Hellman, Norman Mailer, Arthur Miller, Henry Miller y Allen Ginsberg entre otros. Bob Fosse dirigió una película biográfica sobre él titulada Lenny e interpretada por D. Hoffman.

Este es un fragmento del famoso bit de Lenny Bruce (1989:51-55):

Hombre blanco: (voz aspera, agresiva): Oh chico, qué fiesta tan estupenda, ¿eh?

Negro: (sincero, bien educado): Sí, me estoy divirtiendo, me lo estoy pasando muy bien.

Hombre blanco: Chico, me he puesto hasta el culo y además estoy trompa perdido. Oh, chico...antes de beber uno debería tomarse una cucharada de aceite de oliva.

Negro: ¿Eso va bien?

Blanco: Esss lo mejor

Negro: Oh

Blanco: No he entendido su nombre

Negro: Miller

Blanco: Miller, mi nombre es Anderson

Negro: Encantado de conocerle, señor Anderson

Blanco: El placer es mío, señor

(Pausa. Ninguno de los dos sabe como continuar)

Blanco: ¿Sabe?. Joe Louis era un boxeador increíble

Negro: Sí, ya puedo decirlo. Joe Louis era un boxeador increíble.

Blanco: Chico, todo un hombre

Negro: Sí, acertó de lleno

Blanco: Es un honor para su raza. No lo olvide nunca, muchachote.

Negro: Bueno, se lo agradezco mucho.

Blanco: Esssta bien, muy bien.

(Pausa)

Blanco: Bueno, a la salud de Henry Armstrong.

Negro: Sí a la salud de Henry Armstrong.

Blanco: Essstá bien....

(Pausa)

Continúa el diálogo.....

Este número clásico de Lenny Bruce alude a un party celebrado con ocasión de la inauguración de ochenta casas prefabricadas. Eric es un músico negro "vecino" que asiste a la fiesta. El número es una conversación banal en la cual no hay comunicación, sino juego ritualizado. El diálogo entre el blanco y el negro es una parodia sobre el limitado conocimiento de los artistas negros por parte del blanco (el cuál equivoca los nombres propios y apellidos a lo largo del encuentro, Henry en lugar de Louis, Robinson en lugar de Robeson) y la actitud dependiente y respetuosa del negro hacia quién lleva la iniciativa y habla de modo paternalista.

Bruce alude al carácter ornamental de los negros en los parties de los blancos, resaltando la apariencia de libertad del período de la imaginación liberal, uno de los temas críticos preferidos de los beats. Las acciones de Bruce, eran improvisaciones basadas en el jazz y se celebraban en espacios característicos del circuito jazzístico.

Este es un ejemplo de bit no-obsceno de Bruce. Sus números más radicales- fue arrestado tras una performance en el Jazz Workshop de San Francisco por violar el código de obscenidad de California- agredían las costumbres puritanas con respecto al sexo. Sus orgásmicas acciones y empleo de los genitales en sus acciones hicieron de Bruce un individuo "socialmente peligroso" (en 1963 fue expulsado de Inglaterra y en 1966, dos años antes de su muerte, fue de nuevo arrestado en Hollywood por obscenidad y posesión de narcóticos).

Bruce fue el performer beat que de modo más radical tocó uno de los temas comunes a los beats, la masculinidad tradicional y sus relaciones con la homosexualidad y la heterosexualidad libres. Como D. Mc Nally (199:389) ha escrito, *"los beats habían sido precursores de un importante cambio social en la Norteamérica de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta con su*

rechazo de la masculinidad tradicional. La resistencia a la cosmovisión liberal-racional se materializó en la sustitución del psicoanálisis privado por una terapia de grupo que incluía confesiones en público y elevaciones del nivel de la conciencia; la gente se apartaba de la lógica de un mundo absurdo para apoyarse en valores surgidos de la apertura emocional y la sensibilidad, en disciplinas superracionales como el Zen, el Yoga, la meditación, la astrología y el ocultismo".

L. Bruce, como los beats, agredieron la cosmovisión liberal-racional aplicada a las relaciones intersubjetivas en el ámbito sexual y emocional, desvelando los límites del paternalismo y la virilidad "psicoanalizable" para establecer una relación comunicativa abierta y desprejuiciada basada en la vida espiritual autónoma, la alteración de la conciencia,- estado que se lograba mediante el uso de drogas-, y en la convivencia grupal-autoconfesional. De la visión alternativa beat, derivase unas relaciones sentimentales y sexuales libres homo/heterosexuales, en las cuales la interacción se fundamentaba en la aproximación de la lógica del cuerpo sobre las imposiciones contra natura de la ley, la costumbre y el orden.

La cuestión de fondo, a mi modo de ver, de la cosmovisión alternativa beat, era el deseo de alcanzar un estado de necesidad omnipotente en el cuál el individuo y las relaciones interindividuales alcanzaran carácter y condición divinas. En una sociedad laica, la alternativa beat fue un modo de acceder a un estado postreligioso, de divinidad relacional y existencial frente al convencionalismo puritano y su logro más destacado, la sociedad de consumo/de masas.

Norman Mailer (1981:375) en una novela fundamental de posguerra "Los desnudos y los muertos" (1948), en la cuál ya se anticipan algunos temas beat, advierte sobre ésta inevitable tendencia hacia la divinidad humana y el trauma que acarrea- lo cuál explicaría la extinción y disolución dramática de los beats y su descendencia de los sesenta y los setenta-. Este diálogo de la novela expresa ese objetivo irreal de los beats:

¿La necesidad más profunda del hombre es la omnipotencia?

- "Sí. Evidentemente no es la religión, no es el amor, no es la espiritualidad: todos estos son desvíos del camino principal, distracciones que nos inventamos cuando las limitaciones de

nuestra existencia nos impiden realizar el otro sueño: Igualar a Dios. Cuando venimos al mundo, somos Dios, el universo es el límite de nuestros sentidos. Y cuando pasan los años descubrimos que no somos el universo, y este es el trauma más profundo de nuestra existencia".

Los beats fueron outsiders de la sociedad de masas en la medida que "los jóvenes pueden encontrar hoy, en la amplia variedad de personas y lugares de la vida metropolitana, un grupo de pares, con cuyos principios es fácil adecuarse" (Riesman, 1981:317). Los beats nacieron de la diversidad étnico-cultural metropolitana. No fueron sólo unos inadaptados o desviados sino, sobre todo, un movimiento de congeniación heroica cuya creatividad estética tuvo unos marcos de referencia claros (el jazz, la bohemia, las drogas, el pensamiento oriental, la aventura, la improvisación, la calle, la cultura literaria de los límites, la carretera....) siendo su creatividad el resultado de las perturbaciones patológicas de la sociedad de masas: la alienación y la despersonalización. Parafraseando a G. Bateson (1993:329) fueron el síntoma de un sistema que quería curarse. También fueron un grupo de acción literaria y cultural que prefiguró la masiva contestación social de los sesenta y los setenta, un grupo de acción inscrito en la tradición de la cultura americana, -mezclada y compleja-, en la cuál el jazz actuó como faro de las dispersas corrientes socioculturales opuestas a la sociedad de masas. L. Ferlinghetti (Riera, 1980:18) ha explicado este carácter americano de los beats:

"Kerouac, Brautiganambos eran lo que aquí llamamos the boy-man, el niño grande. Es un modelo de heroé americano. Está el caso de Sam Shepard, por ejemplo. El es la imagen del boy-man americano y de hecho se parece mucho a los héroes de Kerouac. Ginsberg, Kerouac, Brautigan, Buckovsky, Shepard todos ellos son outsiders....Este es el heroé mítico del Oeste, el outsider".

El niño grande, el héroe mítico del oeste, eso es el outsider. Eso era J. Pollock, J. Kerouac,

J. Houston, o Art Pepper,- por emplear cuatro prototipos de artes analizadas-. Abordar lo imposible- desviándose sí es preciso para conquistarlo-es un frame americano socializado.

El jazzmen fue el modelo para los beats porque era una expresión tan americana, tan heroica y tan outsider, como el boyman, como el cow-boy.

Desde esta perspectiva, los beats no son como M. Harrington (1966:87) razonara una expresión de *"la intelectualidad pobre prointerracial"*. Su opción se acerca al modelo interpretativo esbozado por A. Etzioni (1980:739) mediante el cual *"los miembros más conscientes, educados, capaces de expresarse y movilizados de la sociedad opulenta están claramente menos comprometidos con esta sociedad que los menos dotados. Posiblemente, la mayoría de los miembros tienen necesidades básicas semejantes, pero son menos conscientes de ellas y menos capaces de expresar su descontento"*.

La alienación,- en el sentido de inautenticidad ²⁰⁷ y desidentificación ²⁰⁸-, desvelada por el movimiento beat y otros grupos de afinidad cultural del período analizado, que no asumieron la condición "militante" de los beats, se correspondió con un fenómeno clásico entre los segmentos culturales de una comunidad social moderna cuál es actuar como vanguardia cultural portadora de valores hoy minoritarios, mañana mayoritarios. Su ámbito de exploración y denuncia fue el mundo de la pobreza denunciado en 1962 por Michael Harrington. Las cifras,- 50 millones de pobres ²⁰⁹-, tuvieron un impacto significativo en el

²⁰⁷ Para A. Etzioni (1980:697) inautenticidad es una subcategoría de alienación. "Una relación, institución o sociedad es inauténtica cuando proporciona la apariencia de responsividad, mientras que la condición subyacente es alienante". Para Etzioni, "estar alienado es experimentar la sensación de no encajar"....Los beats eran inadaptados que no "encajaban" en la sociedad de consumo; constituyen un grupo de afinidad cultural consciente de la inautenticidad personal en la sociedad de masas al primar en esta los valores materialistas sobre los espiritualistas. Según Etzioni (1980:720) la transición del período moderno al posmoderno (de los cincuenta a los sesenta) se ha caracterizado por un aumento de la inautenticidad.

²⁰⁸ Para Turner (1969:396) "el principal tema de la Nueva Era es la alienación ...como divorcio del individuo del sí mismo o el fracaso del individuo para encontrar su propio "yo". La pérdida o el fracaso de la identidad es un proceso, en el discurso victimista beat, causado por la sociedad de masas. Este modelo anega al individuo, le anula, corrompe y desnaturaliza.

²⁰⁹ Según Willi Paul Adams (1985:369) "el número exacto de pobres en 1960 fue, y sigue, siendo, objeto de debate". El concepto equívoco de pobreza no facilitó, ni facilita aún hoy, una delimitación rigurosa de la categoría estadística correspondiente. Con todo (W.P. Adams 1985:369/370) "de los dos millones largos de familias que vivían en Nueva York, el 49 % tenían ingresos inferiores a los 6.000 dólares y un 25% percibía de hecho menos de 4.000 dólares. De estas estadísticas pueden inferirse conclusiones sobre la pobreza si tomamos como referencia que el Departamento de Trabajo calculaba que una familia de cuatro miembros necesitaba entre 5.000 y 6.000 dólares anuales para tener un nivel de vida aceptable. Las minorías raciales eran

cambio de opinión con respecto a la opulencia en la sociedad americana.

Los beats fueron un grupo de vanguardia cultural mesiánica autoconvertida en entidad divina que perdieron su condición humana más factible,- de santos-, que es lo que para ellos fueron su modelo de referencia e imitación (los jazzmen, santos negros), para convertirse en las deidades explícitas de la cultura del desafío de los sesenta y setenta.

Pero no sólo,- aunque sea el grupo de acción literaria y cultural más importante del período en el ámbito de las analogías jazz/otras artes-, los beats participaron del aprendizaje de los fundamentos socioestéticos del jazz, para su singular provecho creativo literario. El grupo de poetas de Nueva York es menos común pero no por ello menos significativo. Estructurado en torno a la revista Art News, una de las publicaciones apologéticas de la action painting, este grupo jugó en la escena neoyorquina un rol cultural determinante en los cincuenta.

Según Felix Martín (1986:190) la caracterización del grupo de escritores y poetas (Frank O'Hara, John Asbery, Barbara Guest, Kenneth Koch o James Schuyler) como Escuela de Nueva York es *"un mecanismo metodológico para acotar la multiplicidad de discursos poéticos en la América Contemporánea"*. Los poetas del BMC, los beats y los poetas de Nueva York mantuvieron múltiples relaciones entre sí (Mac Nally 1992:257;) y con otros pintores y músicos en el mismo espacio/tiempo, en las mismas instituciones y espacios (BMC, El Club, Galería Six, Librería Cyty Lights, Hollywood, Galería Peggy Guggenheim y Samuel Kootz, Cellar Bar, Cedar Tavern, Five Spot, en la Décima Calle, en la Calle 52....)

En este mapa geográfico, los creadores del período investigado discutían y colaboraban de modo recíproco. El exacerbado individualismo que exhibían se correspondía con una intención cooperativa y de intercambio acendrada. Su modernismo radical era sinérgico e interactivo,

las más afectadas por la pobreza dada la inexistencia de igualdad de oportunidades, los prejuicios raciales y su no acceso a la educación y la preparación técnica. Si bien la mayoría de los pobres no son negros, la mayoría de los negros son pobres". Desde esta perspectiva las cifras de M. Harrington no parecen fiables, aunque, aún siendo desconocida la cantidad real de pobres, un alto grado de pobreza se dio en la sociedad opulenta de los cincuenta. El impacto de las cifras de Harrington popularizó la pobreza como tema frecuente en reportajes y noticias en los medios de comunicación. Los beats fueron los portavoces creativos de "los olvidados" por las instituciones políticas y económicas americanas.

aprendiendo cada uno de los demás y en soledad. El jazz fue para los poetas de Nueva York una forma artística impulsora de su "poesía activa", como Power ha definido (1978) a los múltiples discursos poéticos americanos modernos.

El más importante de ellos, Frank O'Hara, fue director de Art News y conservador del M.O.M.A. Escribió textos críticos sobre Pollock (1959), Kline (1964) y Motherwell (1965). Asimismo, O'Hara y Ashbery colaboraron con los pintores Norman Bluhm y Larry Rivers en poemas-cuadro.

Para los poetas de esta corriente, los métodos espontáneos y activos de los expresionistas activos conectaban con su visión instantánea de la concepción poética. Como ha señalado James E. B. Breslin (1991:982-984), estos escritores *"adoptaron un concepto del poema como crónica del acto creativo que lo produce"*.

Estos escritores coincidieron con sus contemporáneos en valorar las experiencias de los pintores de acción como fórmula para romper las barreras entre arte y vida. La personal contribución de O'Hara al respecto fue su Manifiesto Personista. Según Breslin (1991:983), O'Hara sitúa el poema *"por fin entre dos personas en lugar de entre dos páginas"*. Contradictorio, indefinido y distanciado de la retórica de la época, el discurso de O'Hara sacralizaba la instantaneidad de la poesía como efecto casual de la vida cotidiana del creador. Como Breslin (1991:982) ha señalado *"los poemas de O'Hara son a menudo literales, transparentes, como sus transcripciones de los sucesos casuales a la hora del almuerzo de Nueva York"*.

Nueva York y la gran ciudad. Esta fue otra de las recurrencias y coincidencias de los autores de esta escuela con sus contemporáneos. Kevin Power (1978:259) ha escrito al respecto que *"la obra de O'Hara ofrece la distinción esencial de aceptar la vulgaridad, el vigor, las generalizaciones engañosas y la superficie trivializada de la vida en la ciudad....O'Hara va definiendo una trayectoria individual dentro de la experiencia en masa"*.

Influido por el concepto de no-entorno del pintor W. de Kooning,- *"lugar es donde uno está, donde vive o bebe o escribe a máquina"* (Power, 1978:267)-, O'Hara destaca el anonimato urbano como rasgo social predominante en oposición a la individualidad. En Nueva York *"la masa tiene identidad; el individuo no"* (Power,1978:262). Como recuerda Power (1978:257) *"En los Estados*

Unidos las ciudades ocupan el uno por ciento del territorio, pero en ellas vive el setenta y cinco por ciento de la población". La ciudad es el espacio relacional intersubjetivo de la sociedad de masas. Al igual que los pintores, cineastas y músicos del período, los escritores eligen lo que pasa en la ciudad como marco de reflexión y acción poética. La ciudad es la megaestructura que ha unificado el arte y la vida, el nuevo hogar de las relaciones multiartísticas, la entidad de referencia de los encuentros entre los artistas y el escenario del drama improvisado que estructura el método y el sentido de los nuevos estilos emergentes tras el fin de la segunda guerra mundial.

El empleo de modos espontáneo de acción creativa, la integración del mundo de la vida en la experiencia artística, el rechazo al New Criticism ²¹⁰ y la incorporación de las temáticas urbanas contemporáneas,- anonimato, anomia, angustia, masificación, consumismo, pobreza suburbial, violencia, delincuencia, ansiedad, drogodependencia-, al poema, la novela, la pieza musical, el film, el cuadro y el happening, fueron los elementos de afinidad entre los grupos culturales analizados.

Los poetas del grupo neoyorquino sentían la misma admiración y tenían el mismo interés por los jazzmen que el resto de creadores. El jazz era música urbana, subcultura marginal, experimentación interactiva, una forma artística americana no reconocida por la cultura WASP que primaba el arte de la improvisación y desechaba la composición como un proceso calculado de principio a fin. Para los grupos culturales del período era un nuevo lenguaje auténtico, individual y cooperativo a la vez.

Frank O'Hara fue uno de los poetas más versátiles y representativos de las problemáticas interrelacionadas aquí estudiadas: Poemas pretextados por la ciudad como imagen

²¹⁰ Así explica Breslin (1991:968) el movimiento Nueva Crítica: "En la América de la posguerra la recepción del modernismo en general y de T. S. Eliot en particular había estado crucialmente determinado por la Nueva Crítica. John Crowe Ramson en «Poesía»: una nota para la ontología (1938) y Allen Tate en «Tensión en la Poesía», articularon los cimientos teóricos del movimiento. Como la mayoría de las defensas de la literatura desde 1800,.....un poema.....es un espacio cerrado que trascendía los prejuicios personales, sociales y políticos y afirmaba que la actividad imaginativa era desinteresada. La teoría daba un trato de favor a la lírica breve, intensa, irónicamente consciente; excluía lo discursivo, narrativo, espontáneo, apasionado, comprometido- en pocas palabras, vastas extensiones de la experiencia humana y literaria".

reflexiva/activa (Segunda Avenida), dedicados a pintores ("Oda a Willen De Kooning", "Porqué no soy pintor"), con referencias jazzísticas (Poemas del almuerzo), sobre la industria del cine (A la industria del cine en crisis), sobre la muerte de Billie Holiday (El día que Lady Day murió). Sus poemas son un muestrario literal y transparente sobre la cultura y la vida cotidiana americana en la gran ciudad de la época investigada, esa vida que tiene como protagonista al coche en lugar de a la persona. Como escribiera J. D. Salinger (1990:142) en *The catcher in the Rye* (1945)- El guardián entre el centeno, una de las novelas básicas del período:

"Los coches, por ejemplo- le dije en voz más baja-. La gente se vuelve loca por ellos. Se mueren si les hacen un arañazo en la carrocería y siempre están hablando de cuántos kilómetros hacen por litro de gasolina. No han acabado de comprarse uno y ya están pensando en cambiarlo por otro nuevo. A mí ni siquiera me gustan los viejos. No me interesan nada. Preferiría tener un caballo. Al menos un caballo es más humano".

La vida cotidiana en la ciudad fue el pretexto y el marco de referencia de los grupos de afinidad cultural explorados. El jazz, era la música que expresaba la cacofonía, la repetición, la disonancia y el ritmo frenético de la gran ciudad, del gran hogar del consumo ("no han acabado de comprarse uno y ya están pensando en cambiarlo por otro nuevo"). Pero también,- de ahí su atracción-, su musicalidad blue confiere a esta forma artística un dramatismo sentimental y triste expresivo de la frustración, la angustia y la ansiedad de las grandes ciudades americanas, donde el anonimato translucía un color, el de la segregación. F. O'Hara compuso uno de sus mejores poemas una vez conocida la muerte de Billie Holiday, la cantante de jazz apodada Lady Day que hizo del arte vocal un acontecimiento autobiográfico expresivo de su condición racial y del destino dramático del talento en la gran ciudad blanca si eres negra. Este es el poema (O'Hara,1992:120):

*"Son las doce y veinte un viernes en Nueva York
tres días después del día de la Bastilla, sí
es el año 1959 y voy a que me limpien los zapatos
porque a las 7.15 me bajaré del de las 4.19 en East Hampton
Y me iré directamente a cenar
Y no conozco a la gente que me dará de comer
Paseo por la calle bochornosa cuando comienza a salir
el sol
Y me tomo una hamburguesa con un batido de malta y
compro
un New World Writing muy feo para ver lo que escriben hoy
día los poetas en Ghana*

continúo hacia el banco

*y la señorita Still Wagon (de primer nombre Linda
según me han dicho)
Ni siquiera se fija en mi saldo por primera vez en su
vida
Y en el Golden Griffin compro un pequeño Verlaine
para Patsy con dibujos de Bonnard aunque
también pienso en Hesíodo. trad. Richmond Lattimore o la
nueva obra de Brendan Behan o Le Balcon o Les Negres de
Genet, pero no, insisto en Verlaine
tras quedarme prácticamente dormido en mi dilema
y por MIKE entro simplemente en la tienda de bebidas
de Park Lane y pido una botella de strega y
luego vuelvo por donde vine hasta la Sexta Avenida
y la tabacalera en el teatro Ziegfield y*

*casualmente pido un cartón de Gauloises y un cartón
de Picayunes, y un New York Post con el rostro de
Billie
Y ahora ya estoy sudando y pienso en
apoyarme contra la puerta del baño del Five Spot
mientras ella susurraba una canción a Mal Waldron
sobre el teclado y todos incluso yo mismo dejamos de
respirar".*

El poema es una transcripción improvisada de actos cotidianos sucesivos. Durante la ordenación acumulativa de las rutinas, una noticia, la muerte de Billie, hace "sudar" al sujeto narrador, impeliéndole a la puerta del baño del Five Spot- lugar de reunión habitual de los grupos de afinidad cultural de la época.

Es un poema expresivo de la intercambiabilidad de posiciones cognitivas ante el acto creativo, entre la estructura social del mundo de la vida cotidiana de los actores y el impacto de la interacción en los métodos y el sentido de la obra artística. El jazz, la pintura, la literatura y el cine fueron marcos de interacción entre sí. No hubo un marco que preponderó sobre el resto. Las líneas de relación se cruzan constituyendo una intrincada red donde localizar cuál fue el arte y los grupos artísticos protagonistas de ese arte que causaron la interacción carece de sentido lógico y metodológico puesto que la dinámica de interacción tuvo diferentes pautas de combinación y ordenación entre grupos de pintores expresionistas, abstractos, jazzmen y poetas y novelistas beats, del BMC y de la Escuela de Nueva York, entre cineastas, escritores y jazzmen, entre compositores de la indeterminación y pintores, entre coreógrafos, pintores, poetas, músicos y arquitectos, entre jazzmen y poetas, entre poetas y pintores, entre jazzmen y performers-cómicos, entre cineastas y escritores, entre....dándose todas estas líneas de combinación analógicas en un espacio/tiempo dado y teniendo por protagonistas a los mismos actores.

Las comunidades creativas derivadas de estas experiencias institucionalizaron nuevos modelos

cognitivos y nuevos métodos sinérgicos de creación que sesgaron y significaron el contenido de la obra en una doble dirección: incorporando la vida y la vida cotidiana a la obra, integrando las relaciones intersubjetivas y las vivencias diarias de los creadores a las piezas musicales, poemas y novelas, cuadros, happenings, y películas, lo cuál facilitó el desarrollo de la improvisación como composición en la acción, como proceso abierto, en el cuál la imaginación, la intuición y las destrezas del autor determinan la vida de la obra del mismo modo que la vida de la vida cotidiana es recreada por el acervo de conocimiento común y la espontaneidad de los actores participantes en la configuración de relaciones intersubjetivas abiertas.

XV.III. LOS CINEASTAS:INTERACCION, ALTERNANCIAS Y PLURIDISCIPLINARIEDAD.

Siguiendo con el análisis de las correspondencias entre las artes y las comunidades creativas y grupos de afinidad cultural, el cine evidencia con la literatura y el jazz analogías significativas, entendiendo por tales vínculos regulares y sistemáticos entre los actores_aquellas pautas de sentido que contextualizan y significan el objeto creado y desechando, por tanto, aquellas relaciones esporádicas y anecdóticas.

Durante el período investigado, he observado en el cine y la literatura relaciones sistemáticas a dos niveles: por el propio impacto del cine como nueva forma artística y como actividad regular necesaria en la producción industrial de un film.

En efecto escritores en activo durante 1940-1964 como J. Baldwin, B. Brecht, T. Capote, W. Faulkner, G. Greene, J. T. Farrel, A. Huxley, J. Kerouac, H. Mann, Th. Mann, H. G. Wells,- y escritores fuera del marco temporal de la investigación o del mundo de Hollywood, como M. Gorky, L. Tolstoi, C. Sandburg, A. Gide, V. Woolf, H. L. Mencken, J. London, G. K. Chesterton, G. Bernard Shaw, T. S. Eliot, T. Dreiser, F. S. Fitzgerald, E. M. Foster,

E. Hemingway, J. Dos Passos...-, han escrito para o sobre la industria cinematográfica.

Novelistas "negros" como D. Hammet, R. Chadler, J. M. Cain, H. Mc Coy, C. Woolrich, D. Goodis, J. Thompson y escritores de guiones como Ph. Dunne, Ph. Yourdan, D. Nichols, R. Dahl y B. Hecht, se añaden a la lista de escritores cinematográficos (no incluyo en este listado representativo las películas basadas en la adaptación de novelas, ya que este hecho desborda los fines de la investigación en la medida que constituye una investigación específica el empleo de la literatura por el cine).

Las dinámicas de interacción entre los escritores y el resto del mundo del cine es pertinente registrarlas y analizarlas desde la perspectiva de los escritores y la de esa específica técnica literaria-cinematográfica que es el guión.

La presencia de escritores contratados por Hollywood como escritores de guiones y como constructores de diálogos y monólogos interpretados por los actores,- a su vez estos dirigidos por el director-, singulariza la cadena significativa del film y define el tipo de comunidad interdisciplinar de carácter creativo que fue Hollywood durante su período de esplendor.

Durante 1945-1960, uno de los temas de moda,- que tuvieron que experimentar en Hollywood los escritores contratados-, fue la pérdida de libertad del individuo en la sociedad de masas. William Faulkner, uno de los escritores americanos más universales (Premio Nobel en 1950), declaraba en Abril de 1955 (Millgate,1972:89) durante su conferencia "Freedom American Style" en la Universidad de Oregon que:

"El cielo norteamericano que fuera el ámbito interminable de la libertad, el aire norteamericano que fuera el aliento vivo de la libertad, se ha convertido en una sola presión masificadora encaminada a la destrucción de la individualidad humana a través de la supresión de los últimos vestigios de la vida privada, sin la cual el hombre no puede ser individuo".

La sociedad de masas, y de consumo, la gran ciudad, y la emergente sociedad postindustrial eran para los artistas en los cincuenta fenómenos destructivos de la vida americana primigenia

e ideal, una idea arraigada en la comunidad literaria de posguerra a través de la influencia del trascendentalismo y los escritores de Nueva Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX. Era esta una sensación común entre los escritores, siendo éste uno de los temas preferidos de la literatura de ese período. La disolución del individuo en la masa y el nacimiento del nuevo "yo" de la sociedad de masas- un ego dirigido por los otros, anónimo e uniformado (Riesman, 1981) es uno de los temas recurrentes de la literatura norteamericana de posguerra, observándose en ella una manifiesta desaprobación y descontento hacía la homologación social que introdujo la presión masificadora, por emplear la expresión de Faulkner. Para los escritores la cobertura de progreso y libertad de la sociedad opulenta y del bienestar era aparente y negativa para los valores americanos fundacionales del individualismo. Saul Bellow (1976:153) describió con mordacidad esta nueva condición del americano medio de la gran ciudad:

"En Broadway todavía la tarde estaba luminosa y el aire lleno de gasolina estaba casi inmóvil bajo los rayos plomizos del sol: huellas de serrín se extendían ante las puertas de las carnicerías y las fruterías. Y la gran, gran multitud, la inagotable corriente de millones de toda raza y especie derramándose, apretando, de toda edad, de todo genio, poseedores de todo secreto humano, antiguo y futuro, en cada rostro el refinamiento de un determinado motivo o esencia- yo trabajo, yo gasto, yo me esfuerzo, yo diseño, yo amo, yo me aferro, yo desprecio, yo muero, yo me escondo, yo necesito".

La situación de posguerra supuso un corte radical con respecto al período de preguerra desde el punto de vista de la organización de la vida cotidiana por la generalización del consumo y la presión masificadora.

Este cambio transmutó los esquemas de acción y reflexión de los grupos de afinidad cultural: eligieron esa nueva realidad como materia y tema de sus creaciones, penetrando en la vida

cotidiana, en el mundo diario de cada uno de ellos, como mundo intersubjetivo socializado y condicionado por la experiencia común. Nuevas posturas gestuales y dialécticas surgieron entonces. Su fin era romper las barreras tradicionales entre el arte y la vida. "Como W. H. Auden (1974:102) escribiera:

"Puede que la disminución del respeto por la libertad del individuo y el incremento de los poderes autoritarios del Estado ocurridos en los últimos cincuenta años sean inevitables, ya que la principal cuestión política de hoy no trata de las libertades humanas, sino de las necesidades humanas".

La pérdida de identidad en la sociedad industrial y la burocratización y secularización de la vida cotidiana creó nuevas situaciones vitales y socioprofesionales a los escritores. Una nueva situación para los miembros de este mundo cultural fue la demanda de escritores de Hollywood, circunstancia que suponía una "violación" de la independencia individual del escritor, no acostumbrado por la naturaleza aislada de su ocupación a la colaboración con los demás en la realización de una obra provista de sentido cultural.

Sin embargo los escritores se adaptaron a esta nueva situación profesional- a las nuevas necesidades- no sólo por tópicas razones de incentivación sino,- sobre todo-, porque el cine era un nuevo marco de expresión literaria reconocido en el mundo cultural que exigía al escritor nuevas pautas de conducta creativas basadas en la interacción.

Esta circunstancia no hay que verla en términos, sólo, de relaciones ordenadas y de consenso sino también en términos de conflicto y oposición ya que las coordenadas de orientación comercial que regían en Hollywood originaron múltiples acuerdos y desacuerdos. El propio W. Faulkner (1981:218) precisa estas cuestiones del siguiente modo:

Pregunta: Trabajar para el cine ¿puede perjudicar a su propia creación literaria?

Respuesta: *Nada puede perjudicar a la creación literaria de*

un hombre si se es un escritor de primera. Sí no lo es, nada podrá ayudarlo demasiado. En este caso no se plantea el problema, porque haya vendido su alma por un plato de lentejas.

Pregunta: ¿Se compromete el escritor al escribir para el cine?

Respuesta: Siempre, porque una película es por naturaleza una colaboración y toda colaboración es compromiso, como su nombre propio indica: dar y recibir.

En esta entrevista, con su contundencia y solemnidad sureña acostumbrada, aclara Faulkner un tópico a menudo empleado para justificar la reducción de calidad del escritor en Hollywood. Faulkner precisa que no hay pérdida posible de calidad si se es buen escritor. Lo esencial no es el cambio de medio y sistema- una película es una colaboración y un compromiso- lo cuál implica dar y recibir (que es la base de la interacción social y de la comunicación intersubjetiva). Participar en un proyecto multidisciplinar como es un film exige contribuir con creatividad al resultado final y recibir observaciones continuas de los otros (productor, actores, director, compositor de la sound track ²¹¹...) para lograr el objetivo común, la película, de cuya estilización y sentido en última instancia se encarga el director. En una comunidad creativa como Hollywood, en la cuál la perfección expresiva y técnica era una cualidad instintiva de cada estudio y un requisito para competir, el trabajo conjunto era la norma, el patrón de conducta que organizaba los diferentes roles profesionales. El guionista profesional es un tipo de escritor creado por el cine. Con independencia de que esa labor la pueda realizar un escritor profesional, el guionista es un experto en el trabajo de textualización de ideas y proyectos cinematográficos, un profesional que domina el oficio de

²¹¹ Denominación común en el medio cinematográfico de banda sonora.

la escritura y que, de forma simultánea, conoce y comprende, - como profesional natural del mundo del cine-, la lógica de la producción cinematográfica y los fundamentos estéticos del séptimo arte. Su dominio de la vida cotidiana de Hollywood, de sus tramas pública, oficiales, privadas y extraoficiales, han hecho del guionista uno de los actores de mayor poder documental sobre Hollywood por encontrarse en una posición intermedia entre el productor y el director (cuando este no es el guionista) en la cadena de realización. Ser guionista es tener una profesión abierta a las sugerencias de los demás, a la rectificación, a la conversación y diálogo entre quienes hacen el film, no siendo el guión un producto definido en su totalidad por el autor como ocurre con el poema, la novela y la pieza de teatro.

El guionista es ante todo un observador de las situaciones interaccionales, claves en la creación de escenas. Las descripciones del mundo de las rutinas de Hollywood están en las películas. Films sobre el mundo interior del cine como *The bad and the beautiful*- Cautivos del mal-(1952) de V. Minelli son expresivos de momentos como los que a continuación describe Ben Hecht (1986:183), guionista de *Gilda* (1945) de Charles Vidor, *El caso Paradine* (1944) y *Recuerda* (1947), de Alfred Hitckock:

"Un día en Hollywood es el más fugaz y desconcertante de los fenómenos del tiempo. Antes de que puedas trabajar quince minutos seguidos, el día ya ha pasado. Un segundo desayuno en el restaurante de los estudios, en compañía de los supervisores de las películas (individuos que ganan sueldos de dos mil dólares semanales y sueñan todavía con una vida mejor), un poco de juego con cualquiera de ellos, una breve charla en un pasillo con un guionista que se encuentra en alguna dificultad (y uno no se cansa nunca de oír el relato de las estupideces de las grandes productoras, contadas por los literatos que tienen que sufrirlas), un poco de presunción ante el inevitable admirador que os considera el único hombre

inteligente de los estudios y que os anima a realizar algo magnífico.....y se come en la mesa de los guionistas, donde una veintena de personas inteligentes pretenden demostrar el aspecto serio de su talento".

Esta es una descripción de la vida rutinaria de un profesional del guión de Hollywood realizada en tono sarcástico. Informa Hetch sobre el ambiente de continua relación existente entre los diferentes profesionales de un estudio cualquiera de Hollywood o entre una productora independiente determinada. La vida cotidiana en Hollywood eran una suma de encuentros continuos con los diferentes participantes contratados. Charlas, conversaciones y sesiones de trabajo alternaban con ratos y momentos de interacción ajenos al objeto de la contratación: se trabajaba y se vivía en Hollywood, siendo sus Estudios la casa, el centro de trabajo, e intercambio relacional diario donde empezaban y acababan los días de los profesionales contratados por un tiempo limitado.

Hollywood era una comunidad cultural donde la vida cotidiana creativa y ociosa de sus miembros se confundía, siendo esta un escenario de transmisión de experiencias, sentimientos, cogniciones y emociones entre los diversos profesionales intervinientes donde no es demarcable qué pertenece al cine y qué pertenece a la vida privada. A este nivel Hollywood Babilonia de Kenneth Anger (1981) es un documento útil para la exploración de los múltiples lazos intersubjetivos que constituyen la historia secreta de sus actores. En esta excavación, más que investigación, Anger profundiza en los tramas legales de Hollywood ofreciendo una visión en efecto babilónica de esa confusión arte/vida existente en la Meca del Cine.

Pero esta visión, siendo útil para la comprensión del mundo subterráneo a nivel relacional de Hollywood, deforma el verdadero sentido,- como en cierto modo la percepción ociosa de Hetch-, de los encuentros interdisciplinares como regla de la interacción en Hollywood y como marco de las correspondencias entre la vida cotidiana y las artes y entre las artes entre sí.

Un documento más centrado sobre estas formas de trabajo analógicas es el que a colación

expongo. Es un fragmento de una conversación grabada, publicada por Take One (Montreal, 1976), titulado Hitchcock en Acción (Luengos, 1989:389), preparatoria de Marnie, La ladrona (1964), entre el director, Evan Hunter, guionista de Los Pájaros (1963), y Robert Boyle, encargado de los decorados del film.

Hunter: Creo que la terminal de autobuses sería mejor.

Ya ha habido una terminal de ferrocarril...

Hitchcock: Lo que sea...es probable que vea una terminal de autobuses.

Hunter: La terminal de autobuses de Port Authority es, creo que es, la treinta y ocho con la Octava Avenida.

Boyle: Mejor no salir de la habitación del hotel tan rápido....no tiene porqué. ¿Esta buscando algo que no sea ni una ni otra cosa no? No demasiado barato ni demasiado caro. Es un hotel perdido.

Hitchcock: La calidad del hotel...¿Habla de la calidad del hotel?

Boyle: Bueno sí, volvamos al hotel. A la clase del que escogería. Evidentemente, tiene dinero, así que podría vivir en cualquier parte.

Hunter: Sí, pero no quiere atraer la atención de ninguna manera; en realidad se mete allí para cambiar de identidad.

Hitchcock: Eso es lo único...por lo que escogería un hotel tranquilo. Muy tranquilo, que no sea demasiado conocido.

Bueno, esto lo podemos volver a discutir, verdad. Una chica se puede perder en el más grande de los hoteles también. De esa forma se vería mucha gente, subiendo y bajando por los pasillos y demás, pero...

Boyle: Sí, es verdad

*Hitchcock: Eso lo podemos discutir, pero no es necesario
hacerlo ahora mismo.*

En esta conversación rutinaria de la realización de un film entre el director, el guionista y el escenógrafo puede observarse el intercambio dialógico abierto entre diferentes profesionales. En apariencia, ninguno de los tres hablan "como" director, guionista y escenógrafo. No hay un lenguaje técnico que desvele su especialización; esta se efectúa de modo específico al margen de las conversaciones de definición de las escenas, que es cuando se dan las correspondencias decisivas, los momentos compartidos esenciales (el guión, es elemental, lo "hace" el guionista, así como la tramoya del espectáculo la diseña el escenógrafo con su equipo, siendo estas funciones del film actos-momentos separados de la interacción que tiene lugar en las reuniones preparatorias, el marco de construcción determinante donde las combinaciones discursivas y los cruces de conocimientos especializados se intercalan, produciéndose no una fusión de estos sino un enriquecimiento recíproco que influye en el resultado final, cualificando así su sentido).

Las relaciones entre el cine y la literatura establecieron nuevos modos de entendimiento entre profesiones y formas artísticas separadas tradicionalmente (el mundo de la imagen y de la palabra, la cultura de masas y la alta cultura), produciendo entidades y estructuras de interacción y correspondencia de cuyo encuentro se derivaron contenidos y significados específicos expresivos de la época. Un nuevo sentido de la improvisación, la percepción, la comunicación y la transcripción/transformación de sucesos de la vida cotidiana interior y exterior a Hollywood fue incorporada a los géneros.

Si la relación jazz-literatura es una de las recurrencias analógicas en el mundo del cine,- en los estudios y producciones independientes ligadas a Hollywood y en el cine independiente y/o underground americano entre 1940 y 1964-, el cine y el jazz es otra de las líneas donde se observan regularidades.

Films como *Young Man with a horn* (1949),- sobre la vida de Bix Beiderbecke-, *Glen Miller*

story (1953), de A. Mann, París Blues de Martín Ritt (1961), Hallelujah (1931) de King Vidor, Jammin the blues de Gjon Mili (1944), Too late Blues (1961) de John Cassavettes, Cabin' in the sky (1942) de V. Minelli, Stormy Wheather de Andrew Stone (1943), New Orleans de Arthur Lubin (1947) y películas recientes sobre músicos be-bop como Bud Powell- A round midnight- de B. Tavernier (1986)- y Charlie Parker- Bird- de Clint Eastwood (1988) o sobre el Cotton Club, de F.F. Coppola (1985), atestiguan la presencia del jazz como temática en el cine en Hollywood, aunque sea un tópico añadir que en un contexto segregacionista, el jazz, la cultura negra y la vida cotidiana de esa comunidad tuvieron en Hollywood un tratamiento análogo que al que esas manifestaciones simbólicas y rutinarias de la colectividad afroamericana conocieron en la realidad,- salvo en los films de Vidor, Cassavettes, Tavernier y Eastwood-.

El jazz ha influido en las bandas sonoras del cine negro, la comedia y el cine musical. Compositores clásicos de bandas sonoras como B. Herman, (Citizen Kone) y grandes jazzman/compositores de bandas sonoras (Anatomía de un asesinato (1959) de O. Preminger) como Duke Ellington, ejemplarizan una vasta red documental a la cuál pertenecen compositores de canciones ligados a la cultura jazzística como I. Berlin, H. Carmichael, G/Ira Gershwin, Lerner and Loewe, L. Bernstein, J. Mandel, S. Canh y J. Styne, Cole Porter y cantantes de jazz como Peggy Lee, Nat Cole o Dooley Wilson- la interpretación de As time goes by por este último en Casablanca (1942) es el tópico de la canción de jazz acoplada al cine.

La regular presencia del jazz en las bandas sonoras de los films contextualiza el espacio atmosférico, ambiental y emocional que recubre y estructura las interpretaciones, que introduce y acentúa los diálogos, que marca las pausas y silencios (favorece una de las funciones básicas del cine desde su nacimiento, cuando los pianistas de ragtime acompañaban

con su música hillbilly ²¹² las proyecciones de cine mudo).

Si la dimensión intersubjetiva y mítica del jazzmen como héroe americano no será tratada con dignidad hasta los ochenta con los films de Tavernier e Eastwood citados, el jazz sí es empleado en el cine (negro y musical sobre todo) como música directa o como música cuyo feeling centra y significa bandas sonoras más standarizadas. Esta presencia del jazz como estilo regular en las bandas sonoras deviene del propio interés de los directores por el jazz y la cultura negra durante los cincuenta, por ser una música generacional como el propio R. Altman (Dellar, Case, Carr, 1986:92), director de *The James Dean Story* (1957), - música de J. Mandel y B. Holman ejecutada por Chet Baker y Bud Shank-, declara.

Otro aspecto relacional entre el cine y el jazz ha sido desarrollado por Gonzalo Abril (1989:36) en tanto que artes significativas de la episteme modernas, *"el cine, dice Abril, se emparenta con el jazz como la sala de cine con el club: ambos son espacios colectivos, donde el público se orienta a una misma «pantalla» y experimenta sentimientos comunes y simultáneos. Porque el cine y el jazz pertenecen a la episteme de la modernidad, de los grandes movimientos urbanos, de la identidad y la intervención política colectiva"*. El jazz y el cine son formas artísticas características de la cultura de masas, artes de pantalla, de representación de tribuna (jazz) y de interacción focalizada (el cine) donde el público participa oyendo y viendo, experimentando situaciones comunes relacionadas con los referentes de su vida cotidiana, con el ritmo, la espontaneidad y las imágenes de su vida diaria. Ambas, también, son artes de representación interactivas; ponen en acción mecanismos de discurso e interacción afines a los modos comunes de relación social, modos diferenciados de los característicos de las artes de élite, fundamentados en la experiencia aislada y en las barreras y distancias entre el artista y el público. Las cualidades estructurales señaladas por Abril explican la persistencia del jazz como música directa o como influencia musical persistente en el cine, forma artística de la cuál es coetánea y gemelar en tanto que artes

²¹² Música popular de las montañas del Sur. Equivale a pobretón, persona harapienta e ignorante de las montañas. Tiene una connotación como término cotidiano, despectiva. En castellano, un giro análogo pudiera ser "pueblerino". La música hillbilly es música pueblerina. Por extensión se emplea para caracterizar lo que proviene del pueblo. En ese sentido, el jazz es en parte música hillbilly.

expresivas de la episteme moderna.

Pero el cine y el jazz no conocen estas aproximaciones tan sólo. Pudieran crearse más extensiones (relacionando, por ejemplo, cine negro, jazz y novela negra o cine, jazz y comedia musical...). Pero el objeto de esta tesis no es agotar documentalmente las múltiples y diversas líneas de interacción subgenéricas,- cuestión que corresponde a una investigación histórica concreta-, sino construir generalizaciones empíricas y conclusiones derivadas de las fuentes documentales primarias y secundarias observadas y analizadas representativas de la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en la formación del sentido en las artes de los EE. UU. de América (1940-1964).

Las relaciones sociales, empero, más significativas entre el cine y el mundo del jazz hay que encontrarlas no en el cine de Hollywood sino en películas independientes como *Shadows* (1959) de J. Casavettes, *The cool world* (1963) y *The Connection* (1961) de S. Clarke, *Pull my Daisy* (1959) de A. Leslie y R. Frank, y por extensión a esta última en la medida que es un film sobre los beats *Cubo de Sangre* (1959) de R. Corman. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, los documentos cinematográficos sobre la cultura marginal (drogas, beats, jazz, delincuencia juvenil, "rebeldes sin causa", etc) es frecuente en el cine negro de Hollywood, en el cine independiente y en el cine underground. El auge de este tipo de subgénero negro deriva del interés de los creadores por reconstruir escenarios reales conectados con las problemáticas cotidianas del espectador (la delincuencia juvenil era entonces una de las preocupaciones colectivas diarias, "un nuevo enemigo interior").

Thierry Jousse (1992:76-77) en su análisis de la obra de Cassavettes, director, actor y guionista, uno de los principales creadores del cine americano moderno, establece una primera relación analógica entre el cine de este director y la action painting. Los paralelismos, según Jousse, entre Cassavettes y los pintores como J. Pollock y W. De Kooning se refieren a la reintroducción de la gestualidad y la suciedad (dirtyness) en el film, con el fin de romper el marco y la pantalla y destronar a la obra de su posición de icono puro. Otros paralelismos con la pintura de acción son para Jousse la concepción de la película

como un acontecimiento y como una experiencia perceptiva más que imaginativa, una "acción" orientada a vincular al espectador con sensaciones y no en torno a descripciones visuales o narrativas. A pesar de las diferencias (Cassavettes no es un director abstracto; otros directores independientes como Norman MacLaren o Stan Brakhage están más cerca de Pollock, Kline y De Kooning), las connivencias metodológicas son explícitas entre los directores independientes de la época, los pintores de acción y los jazzmen, con independencia de las limitaciones estéticas e instrumentales existentes entre el cine y la pintura que A. Bazin (1990:212-213) sintetiza en su apotegma "el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga" ²¹³.

"Shadows" es el film de referencia de las analogías entre cine, action painting y jazz. Dice Jousse (1992:86): *"En Shadows -vemos en el estado más puro las cualidades estrictamente jazzísticas del estilo de Cassavettes: inscripciones del tiempo vivido en el corazón del plano, apertura al feeling del momento, trabajo sobre la intensidad y la inflexión de la imagen y el sonido, rechazo de una sumisión a la trascendencia, partitura o guión. Es una verdadera covalencia, una unión estructural que se establece entre dos prácticas de naturaleza diferente"*.

Esta covalencia insumisa a la partitura y el guión caracterizan a Shadows, el film de Cassavettes con música de Charlie Mingus.

Así relata la experiencia de Shadows el director (Jousse, 1992:86):

"Charlie dirigía con el bajo. Había escrito todas las partituras y traído todos los instrumentos. Para la primera sesión, había apenas dos minutos y medio de música escrita, así que le dije: «¡Vamos, Charlie todos sois capaces de improvisar, sois formidables cuando improvisáis, podéis partir de temas que conozcáis....!»

-No, no se puede hacer así. Imposible. ¡Somos artistas!. Tiene

²¹³ Para Bazin (1990:211-213) el "marco constituye una zona de desorientación del espacio". El marco no sólo limita la composición, orienta nuestra experiencia activa hacia dentro. La pantalla no es "el marco de la imagen, sino una mirilla que deja al descubierto una parte de la realidad". Lo que la pantalla nos muestra, lo que experimentamos, hay que considerarlo "indefinidamente prolongado en el universo".

que estar escrito. Es música de la buena, man. Siempre está desgarrado entre los dos extremos- la belleza matemática de la composición y la libertad de la improvisación. En cuanto vio la película, pudo ver al mismo tiempo los ritmos de la ciudad, asimilarlos y «tocar» a Ben Carruthers en la calle; tocaron una parte de lo que estaba escrito, improvisaron el resto. Charlie cantó Leaning on Jesus y tocó un poco el piano mientras que Phineas Newborn pasaba al bajo. Shadi Hafi grabó los solos de tenor sin acompañamiento después del rodaje".

Jousse (1992:95) señala que para Cassavettes "la banda sonora es una totalidad en la que la fusión de los elementos cuenta más que su disociación. Sólo importa lo que se ve, la presencia, el grano del sonido". *Shadows* es una experiencia integrada cine-jazz; es action cinema; *Shadows* va más allá del marco analógico, convirtiéndose en un proyecto transdisciplinar expresivo de un nuevo paradigma creativo donde de la sinergia actuante resulta una unidad estética, convirtiéndose la interacción en este caso en el contexto de la integración. Como en un happening, Shadows integra música, cine, dimensión plástica y vida cotidiana.

Seymour Cassel (Jousse,1992:170), productor asociado del film relata así la génesis de *Shadows*:

"Shadows procede de una improvisación realizada en la clase de John, con Lelia, Hugh y Den, la hermana y los dos hermanos. John tenía una gran conciencia de la situación social y estaba muy preocupado por la situación de los negros en América. No se les consideraba ciudadanos completos. Por ello tuvo la idea de hacer una película a partir de aquella improvisación, con una mestiza-Lelia- un mestizo algo más

negro-Benny -y Hugh, que era completamente negro. Inventó la situación y dejó que los actores crearan ellos mismos las relaciones entre los personajes. Asistiendo a sus improvisaciones, decidió hacer Shadows".

"Shadows" fue un ejercicio de cámara y música improvisada, libre y experimental, en el cuál los actores establecían el sentido de los personajes. La raíz del film arranca del compromiso de los grupos de afinidad cultural blancos sobre el estado de la comunidad negra y el jazz en la América de 1959/60, en los años de realización de las películas independientes aquí analizadas. Estos films expresan la inquietud común existente entre esos grupos de cineastas, actores, productores, galeristas, editores, escritores, pintores y otros, acerca de la marginalidad de la comunidad negra y su cultura y de la necesidad de reconocer, integrar y normalizar su contribución cultural.

Los temas expresivos de este "no reconocimiento" (segregación), y los rasgos tópicos de esta situación (drogas/delincuencia), fue el contenido del film de Shirley Clarke, *The cool world*, -El mundo frío-, film que anticipa el cine afroamericano de los ochenta/noventa (Spike Lee, Mario Van Peebles, John Singleton, Carl Franklin) que se caracteriza por relacionar vida cotidiana, identidad colectiva y cultura afroamericana. Shirley Clarke dirigirá de igual modo la versión cinematográfica de la obra teatral *The Connection* de Jack Gelber en 1961. El argumento de esta obra es circular: unos junkies negros se dedican a matar el tiempo improvisando jazz mientras aguardan al dealer en un almacén abandonado. Los actores son adictos, los adictos son músicos, los músicos-adictos son actores.

The cool world (1963), es una destilación de la vida cotidiana de Harlem, basada en el informe "La juventud en los barrios pobres" de Haryou (Harlem Youth Uportunities Unlimited). El tema es la vida de los jóvenes negros en el ghetto, el proceso de constitución de pandillas violentas compuestas por grupos de jóvenes con comportamientos compulsivos, gestos agresivos y prejuicios raciales. La violencia, las drogas y la injusticia racial son los temas de una historia dramática sobre la vida cotidiana, la carencia de oportunidades y las

bases objetivas de la victimización en el ghetto. Dizzy Gillespie interpretó la música y Mal Waldron la compuso. La banda sonora del film es una secuenciación musical de las andanzas y peripecias de Duke, el jefe de la panda, hasta su último monólogo. Esta temática drogas/jazz/violencia ya había sido tratada por O. Preminger en 1955 (El hombre del brazo de oro, con F. Sinatra de protagonista y banda sonora de E. Bernstein en fragmentos de jazz de Shelly Manne y Shorty Rogers), y de igual modo por Jack Gelber en la obra teatral "The Connection" (1957),- música del cuarteto de Freddie Redd/Jackie Mc lean (Blue Note, 1960)-, una digresión sobre *"la adicción a las drogas y los inevitables músicos de jazz...."*²¹⁴ *"un intento de lograr la verosimilitud mediante la ficción de una improvisación"*(Wellrath, 1974:357-358). Esta obra de Gelber es para E. Goffman un modelo documental de marco teatral (1986:401) por la proximidad existente entre lo que se representa en la escena y lo que es la vida cotidiana. Las películas sobre la subcultura y la vida cotidiana en las zonas marginales realizadas por el cine independiente underground persiguen ofrecer una visión verista y documental del mundo de la desviación.

Estas obras, independientes como recuerda O. Preminger²¹⁵, hay que relacionarlas con los otros dos films citados ("Pull My Daysie" y "A bucket of Blood") por sus temáticas (beats) relacionales (cine y jazz versus beats) intrínsecas.

Pull my Daisie, film de Alfred Leslie, contó con el trabajo de cámara del fotógrafo Robert

²¹⁴ La idea de incorporar fragmentos de jazz a The Connection, según relata Ira Gitlber en el texto de contraportada del disco (Blue Note, 1960) fue decidido antes de escribir la obra. En el script original Jack Gelber indica el tipo de música que quería, "una música en la tradición de Charlie Parker", una música improvisada representativa del ambiente y la temática junkie de la obra. La obra fue estrenada por el Living Theatre en julio de 1959 en Nueva York. El Living Theatre fue otro de los puntos de encuentro y reunión de la vanguardia cultural en los cincuenta (véase anexo documental fotográfico).

²¹⁵ The man with de golden arm,- El hombre del brazo de oro-, (1955) es un ejemplo de producción independiente. Según el Código Hays no se debe reflejar en las películas la adicción a las drogas y el tráfico ilegal de narcóticos. Según cuenta O. Preminger (1993:100) la película tropezó con la Asociación de productores americanos, siendo la acogida del público masiva y la crítica, unánime en su valoración positiva.

La voluntad de tratar las cosas que están pasando- aunque estas no sean del agrado de la moral puritana dominante (El Código Hays era un conjunto de normas expresivas de esa moral)- fue una de las razones que impulsó a las producciones independientes a divulgar sus films en las cadenas del país en igualdad de condiciones que las películas de los Estudios. También es una de las causas historicosociológicas de la génesis del cine underground -además de motivos experimentales, por naturaleza, no comerciales.

Frank, y la colaboración del pintor Larry Rivers, el jazzmen David Amran y el poeta Gregory Corso como actores. En el film participó J. Kerouac, quién recitó espontáneamente los diversos fragmentos del film (Mc Neally, 1992:310).

El suceso cinematográfico resultante fue saludado críticamente de modo positivo por Peter Bogdanovich, D. Mc Donald y el director y analista del cine independiente Jonas Mekas (Mekas, 1960) quien en junio de 1959 premió la película en Film Culture (Baron, 1986:39) "*por su modernidad, honestidad, humildad, sinceridad, imaginación y humor, su juventud, su frescura, su verdad....*"

El film era una variación autobiográfica sobre vivencias de los beats narrado con espontaneidad y con la participación de actores no profesionales- la única profesional era Delphine Seyrig.

El film es un ejemplo de colaboración de artistas de diferentes mundos artísticos. Estos diversos creadores "actúan" en una experiencia relacionada con situaciones cotidianas compartidas como grupo de pares estable que eran. Estos "artistas" asumen el papel de actores tanto en el film como en la vida, siendo esta el marco teatral de donde se extrae la espontaneidad y el sentido de la improvisación necesario para representar el rol asignado por una narración que a su vez forma parte de una experiencia vivida por otros beats (los cuales a su vez son los personajes que "interpretan" o reviven los "actores"). Esta cadena de interacciones entre situaciones y experiencias reales representadas e intercambios corporales y de lenguaje entre creadores de diferentes artes corroboran que la yuxtaposición de experiencias improvisadas multiestilísticas y pluridisciplinarias fue una creencia, un valor y una idea activa en el movimiento beat.

Por último A Bucket of Blood (1959) de R. Corman es otro film prototípico del período investigado sobre cine, beats, drogas y jazz. Roger Corman ideó una sátira/comedia sobre el café bohemio y la estética beat (gorra, sarianas por fuera del pantalón, sandalias, las drogas y el escultor que aspira a ser el camarero de un bar para ganarse el prestigio de los artistas que paran en él). Es un joven psicópata que aspira a ser lo que su clientela es, artista y adepto. Al final su obra maestra es "*su propio cadáver rebozado en barro y colgando del techo*"

(Corman, 1992:95). Este es el relato de Corman (1992:95) de aquel film:

"Aquello fue una travesura galopante desde el comienzo, casi como una fiesta. Nadie hubiera dicho que estábamos trabajando; todos nos reíamos con ganas en el rodaje. Reinó un talante muy desenfadado entre mi familia de actores: Dick Miller como Paisley, Barbara Morris como Laula, la artista aficionada y Julian Burton como el poeta bohemio y excéntrico que primero desprecia a Paisley y luego le ensalza. A todo el mundo se le ocurrían ideas a medida que avanzábamos, y si eran buenas las incluíamos".

En "Un Cubo de Sangre", Corman relativiza la carga dramática existencial/transcendental seria y sufrida que definió la conducta beat. Su film- una comedia negra- sin embargo está impregnado del espíritu de cooperación y contribución interdisciplinar que caracterizó el decenio de los cincuenta y sesenta (inclusión de ideas de los actores en el rodaje del film) en los EE.UU. de América, unas relaciones que abarcaron a los diferentes campos significantes y significativos como consecuencia de las relaciones intersubjetivas establecidas por los actores en la vida cotidiana, derivándose de este hecho que la praxis artística y el sentido resultante de ella es interacción, conocimiento socializado, subjetividad compartida con los demás enmarcada por una tradición y un mundo de la vida histórico social presupuesto.

Las comunidades creativas y los grupos de afinidad cultural del período intercambiaron experiencias y métodos. Los marcos de referencia analizados del período investigado promovieron los encuentros cara a cara y la comunicación interpersonal entre los actores. Los contenidos y significados de sus obras fueron la expresión internalizada de esos marcos y el resultado de sus experiencias espontáneas de interacción en la acción cotidiana.

Las bases de la transdisciplinariedad- la creación de unas pautas cognitivas y de acción comunes a las diferentes prácticas simbólicas performativas- fueron sentadas entre 1945 y 1964, influyendo los nuevos conceptos culturales en el desarrollo de los lenguajes y estilos

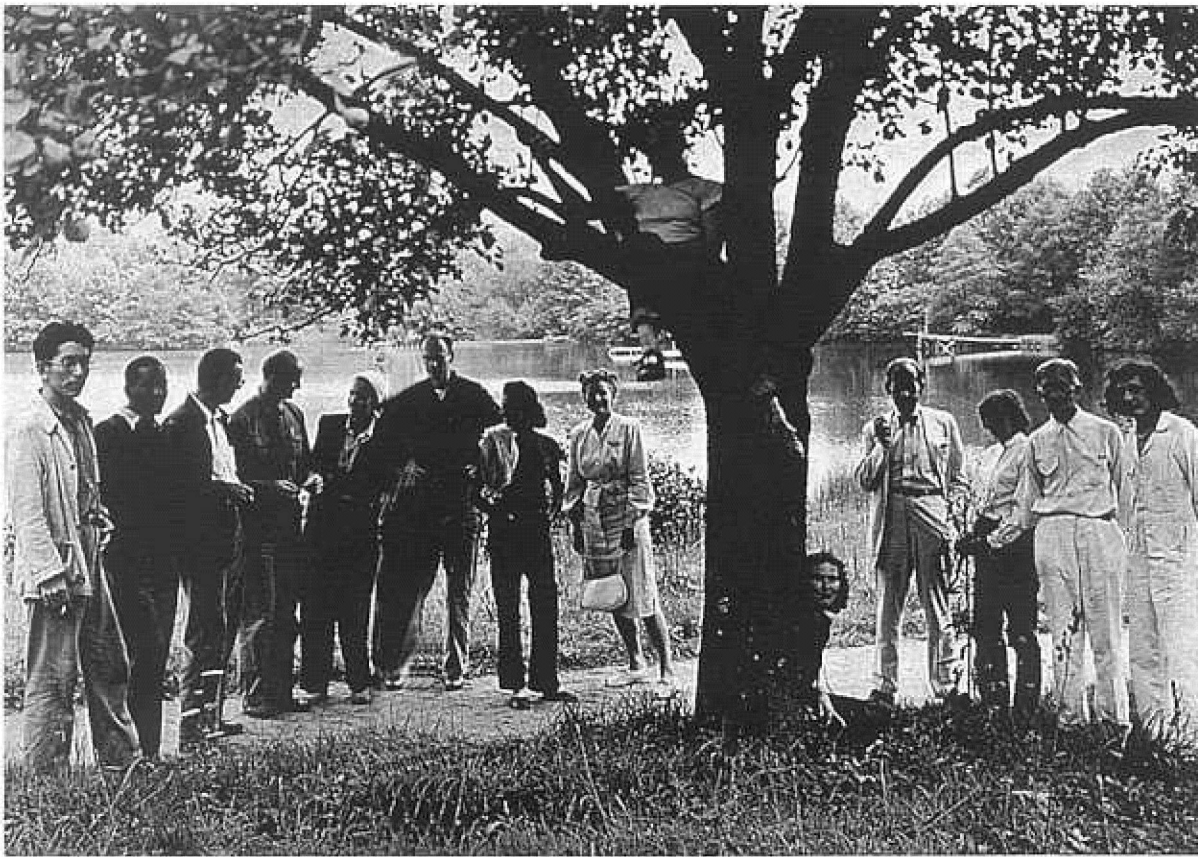
artísticos posteriores y definiendo de ese modo los marcos de referencia de la cultura de la Nueva Era. El límite temporal superior de esta investigación es un año de progresión de las nuevas tendencias (earth art, arte conceptual, minimal, arte pop, free jazz, cine underground, narrativa postmoderna, etc, etc). Esta situación se produce cuando, como ha resaltado R. Aron (1976:129), *"EE.UU. estaba en la cumbre de su poder y de su gloria"* en todos los terrenos.

CUADRO IV. COMUNIDADES CREATIVAS E INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS

GRUPOS / INTERACCION	MARCOS DE REFERENCIA	METODOS CREATIVOS
<p>BLACK MOUNTAIN COLLEGE BEATS ESCUELA DE NEW YORK HOLLYWOOD FACTORY-WARHOL LIVING THEATRE ESTUDIO LEROI JONES 306 GROUP DE HARLEM</p>	<ul style="list-style-type: none"> - EL INTERCAMBIO INTERDISCIPLINAR DE EXPERIENCIAS COMO FORMAS DE CONOCIMIENTO Y CREACION SOCIALIZADOS - LOS ENCUENTROS Y CONVERSACIONES COTIDIANAS DE LOS ACTORES EN ESCENARIOS INTERACTIVOS CONCRETOS (LA CALLE, EL CLUB, EL ESTUDIO CINEMATOGRAFICO, LA EMPRESA DISCOGRAFICA, LA FUNDACION, EL MUSEO, LA GALERIA,.....) CUALIFICAN LOS METODOS Y EL SENTIDO DE LA OBRA - LAS OBRAS SON ENTIDADES SIGNIFICATIVAS OBJETIVAS, CONSECUENCIA DE LAS DIVERSAS COMBINACIONES INTERACCIONALES PROTAGONIZADAS POR LOS GRUPOS DE AFINIDAD CULTURAL - LA TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO RECIPROCO TIENE COMO FINALIDAD EL ENRIQUECIMIENTO MUTUO Y LA SUPERACION DE LA AUTONOMIA DE LAS ARTES: SU FINALIDAD ES LA CONSTRUCCION DE UN NUEVO PARADIGMA EXPRESIVO DE CARACTER INTEGRADOR (TRANSDICIPLINAR) 	<ul style="list-style-type: none"> - LA TRANSPOSICION DE CONCEPTOS Y METODOS POR LOS ACTORES SINGULARIZA LOS PROCESOS CREATIVOS COMPARTIDOS - LA EXPERIENCIA ACTIVA Y LA EXPONTANEIDAD SON LAS REGULARIDADES CONSTITUTIVAS DE LOS NUEVOS PROCESOS CREATIVOS DISCIPLINARES, INTERDISCIPLINARES Y TRANSDICIPLINARES - LA CLAVE ESENCIAL DEL METODO DE LOS NUEVOS ESTILOS CULTURALES ES LA INCORPORACION DE LAS IMAGENES, ENCUENTROS, VISIONES, Y EXPERIENCIAS DE LA VIDA COTIDIANA DE LOS ACTORES A LA OBRA: LA PROPIA EXPERIENCIA SE CONVIERTE ASI EN OBRA DE ARTE



Panel de discusión en el Black Mountain College, Carolina del Norte, verano de 1944. El BMC fue una de las comunidades creativas y de educación artística más determinantes. En el BMC se dieron cita artistas procedentes de Europa y creadores autóctonos. Fue la plataforma de integración multiartística más relevante de la cultura americana moderna. Influido por los planteamientos del “arte como experiencia” de J.Dewey, -así como por los supuestos educacionales de este pensador-, el BMC (1933-1957) desarrolló un modelo de educación pluridisciplinar y sinérgico cuyas claves básicas, según M.E.Harris (1987:100), fueron “la libertad académica, la receptividad hacia las nuevas ideas, el escenario informal, la intensidad vital y el empleo de artistas que han sido innovadores en sus respectivos campos en lugar de aquellos que son artistas pedestres o educadores de arte profesionalistas”.



B.M.C., verano de 1946. De izquierda a derecha L. Amino, J. Lawrence, L. Lionni, T. Dreier (?), N. Lionni, B. Newhall, G. Lawrence, I. Gropius, J. Varda (en el árbol), N. Newhall (detrás del árbol), W. Gropius, M. Gregory, J. Albers, A. Albers. Según M. E. Harris (1987), el BMC fue democracia en acción, arte como experiencia, mezcla de la tradición europea con las nuevas corrientes cognitivas y creativas americanas, educación como conversación, una comunidad de correspondencias: una aventura esencialmente americana caracterizada por su espíritu pionero y experimental. En dicha institución enseñaron y crearon W. de Kooning, J. Albers, J. Cage, R. Creeley, M. Cunningham, R. Duncan, L. Feininger, B. Fuller, P. Goodman, C. Greemberg, W. Gropius, A. Kazin, F. Kline, R. Rauschenberg, A. Siskind, Cy Twombly, E. Krennek, J. Tworokov, B. Newhall . . . Una de las estructuras interactivas básicas en la definición e ejecución de los nuevos contenidos y significados culturales.



Jazz Musician, Larry Rivers, 1958. Larry Rivers es uno de los pintores -y activistas culturales- de los cincuenta más sobresalientes. Ese cuadro, -que equilibra figuración y action painting-, está pintado en un momento donde las interferencias entre los lenguajes artísticos son habituales como consecuencia de las experiencias de intercambio de los grupos de afinidad cultural (beats, BMC, expresionistas abstractos, círculos intelectuales negros, jazzmen, directores de cine underground e independientes ...). Las reglas que configuraron las comunidades creativas de carácter interactivo examinadas fueron la transacción experiencial y la transferencia cognitiva. Estas correspondencias enriquecieron el acervo de conocimiento de cada una de las artes así como superaron los límites existentes entre ellas.



El pintor Larry Rivers, los escritores Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso y el jazzmen David Amran, en 1958: una imagen ejemplar de la pluridisciplinariedad del movimiento beat. De todos los grupos de afinidad cultural emergentes en los cincuenta, los beats fueron los que mayor influencia cultural ejercieron en la “cultura de desafío” de los sesenta y setenta. Su discurso activista tuvo un eco generalizado en el mundo sociocultural: los beats fueron noticia. Fue el grupo que mejor “comercializó” los marcos cognitivos de la cultura de la Nueva Era que comienza en EE.UU. a principios de los cuarenta.



Imagen de un party en la Factory, Nueva York. Centro de producción artística y encuentro cotidiano del pop a partir de 1963. Andy Warhol fue el líder de aquella comunidad creativa.

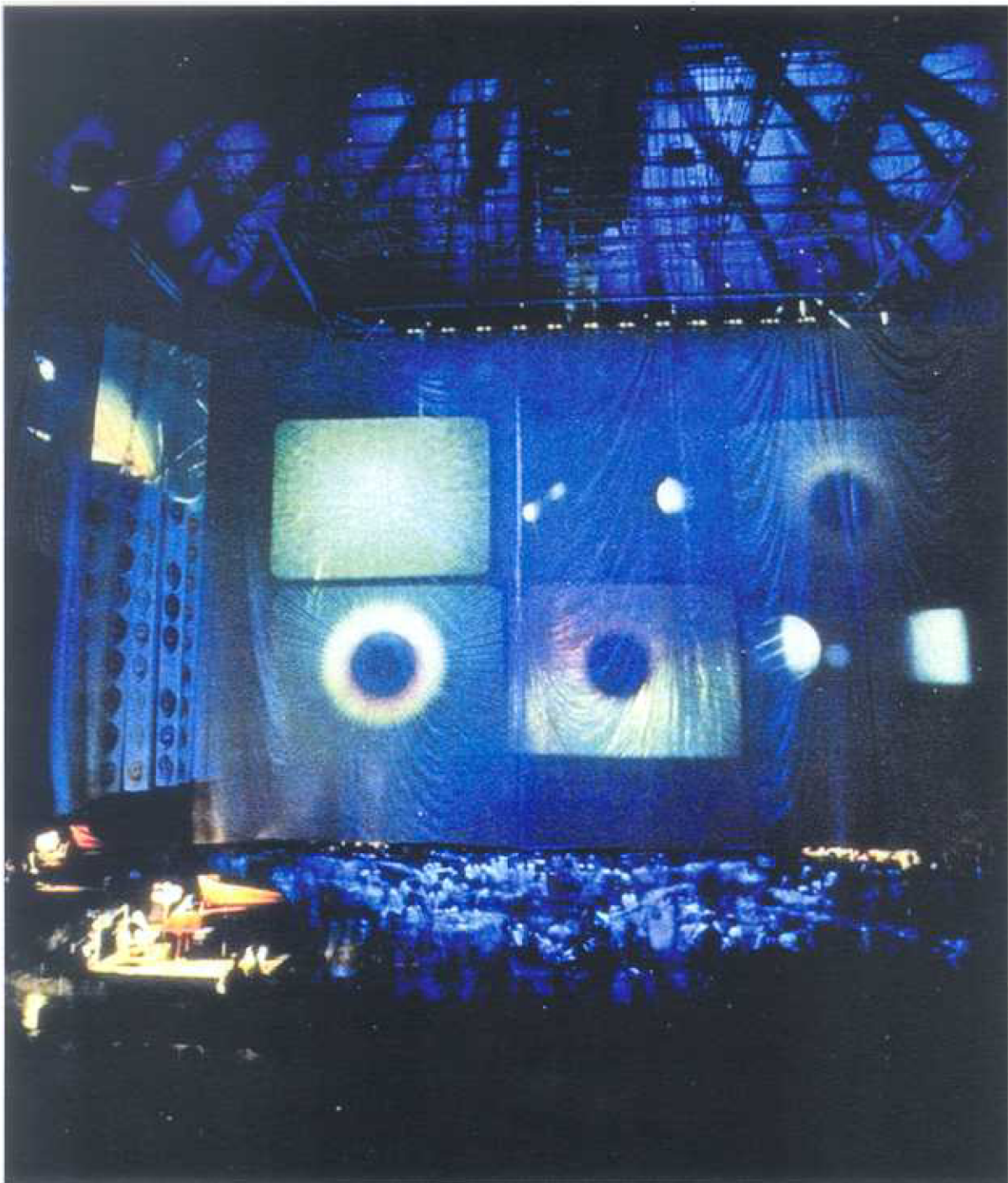


Fotografía de The Connection, la obra de Jack Gelber presentada por el Living Theatre el 15 de Julio de 1959 en Nueva York. La obra de Gelber gira en torno al mundo de los junkies. El cuarteto de Freddie Redd (Blue Note, 1960) realizó la música de la pieza, participando actores-músicos en su representación. The Connection es una de las múltiples experiencias de interacción multicultural del período investigado. The Living Theatre fue otra de las estructuras relacionales significativas de los cincuenta. Artistas plásticos como De Kooning, J. Johns, R. Rauschenberg, F. Kline, M. Duchamp, S. Dalí, L. Rivers, bailarines como M. Cunningham y P. Taylor, músicos como F. Redd, J. Mc. Lean, J. Cage y A. Houhaness, cineastas underground como S. Brakhage, A. y J. Mekas, M. Deren y escritores como F. O'Hara, A. Ginsberg, P. Goodman, K. Rexroth, A. Nin, L. Jones, W. C. Williams y D. Thomas se encontraban y conversaban de modo regular en los diferentes locales donde residió este proyecto de teatro-vida de J. Beck (1978) y J. Malina.



Imagen de *Shadows* (1960) película independiente de J. Cassavetes.

Rodada en 16 mm y con bajo presupuesto es una muestra de las correspondencias entre el cine y el jazz. La banda sonora es de Ch. Mingus. Cassavetes aborda la problemática cotidiana de una familia negra neoyorkina. Es un film clásico de «cinema verité» donde el uso de la improvisación es el recurso estilístico esencial. *Shadows* es uno de los films sobre el racismo más sutiles (no hay en los diálogos apenas referencias sobre la discriminación racial) y menos dramáticos (los actores **interpretan** su papel sin enfatizar su condición de “afectados”) de los hasta ahora realizados.



El 16 de mayo de 1969, el compositor J. Cage y su colaborador Hiller, presentaron en una gran sala de la Universidad de Illinois, HPSCHD (Harpichord). Este **happening** sonoro-visual tiene su origen en los proyectos multidisciplinares iniciados por J. Cage en el Black Mountain College en 1952. La finalidad de estos acontecimientos multidisciplinares era crear un nuevo tipo de suceso cultural transdisciplinar, basado en la combinación de las artes, que supusiera una superación de las barreras existentes entre ellas. El intercambio cotidiano de experiencias entre los artistas plásticos, músicos, escritores, bailarines y otras profesiones artísticas alumbró las prácticas analógicas y transdisciplinares expresivas de la nueva cultura interaccionista que emerge tras el fin de la 2ª Guerra Mundial. Según ha indicado R. Schikel (1975: 249) “durante más de un siglo los artistas norteamericanos han soñado con crear obras que amalgamasen varios medios, por no decir todos, en nuevas formas que les permitiesen abarcar algo así como **toda la gama de la experiencia norteamericana en una sola obra de arte**, o por lo menos en una serie de obras”. El cine y el happening son las prácticas culturales transdisciplinares desarrolladas en EE.UU. más sedimentadas con relación al tradicional propósito norteamericano señalado por Schikel.

XVI. CONCLUSIONES

Escribió A. N. Whitehead (1985:56) que *"cada metodología tiene su propia historia vital"*. Esta investigación deviene de la experiencia del autor y de las relaciones intersubjetivas establecidas con otros en grupos de afinidad cultural.

Las conclusiones que se derivan de esta exploración- la tesis que defiendo- proceden, por su inscripción teórico-metodológica, de la tradición de la sociología interpretativa. Encajada en ella, pretende ser una contribución a ese mundo cognitivo y metodológico presupuesto.

Para tal fin, he empleado diversas disciplinas auxiliares (H^a del Arte, Estética comparada)...-eficientes en la determinación del marco y el objeto de la investigación. La instrumentalización de estas ciencias ha dotado a la exploración de contenido interdisciplinar.

Relacionado con este enfoque cognitivo, y su pertinente aplicación al caso, realizo la primera inferencia de esta investigación.

La sociología, a través del background teórico y empírico de conocimiento acumulado por la sociología interpretativa y del conocimiento, la sociología de cultura y de las artes, y la sociología de la vida cotidiana, es la ciencia social adecuada para comprender la lógica social del arte como interacción. Entiendo que "arte como interacción" equivale a las definiciones y negociaciones que realizan los actores en la vida cotidiana sobre una actividad sedimentada por una tradición socializada, por un acervo de conocimiento. En este contexto, las obras son documentos-objeto que permiten descifrar su sentido, el método realizativo empleado, la tradición cultural en que se inscriben y las situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas que las enmarcan.

Como escribiera A. Schutz (1973:265) *"las obras de arte...pueden interpretarse como «objetivaciones» del conocimiento subjetivo, pero de un conocimiento que expone intentos de resolver los problemas que trascienden el mundo de la vida cotidiana"*, porque la obra de arte *"es creada como una interpretación para otros y que "objetiva" la solución de problemas en productos cotidianos"*.

La sociología es la ciencia que ha de coordinar al resto de disciplinas ocupadas en la

exploración de los hechos artísticos en investigaciones sobre la producción del sentido artístico en tanto que sistema de conocimiento teórico y metodológico especializado en la observación, análisis, interpretación y construcción de generalizaciones empíricas sobre las relaciones entre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y las objetivaciones simbólicas contemporáneas de esta (como el arte). La creatividad estética está condicionada por la estructura de significatividades que constituyen la realidad social, por la experiencia común y su relación de sentido con el mundo histórico presupuesto y el mundo de la vida de los otros, un mundo que internaliza el ejecutante. Si el arte es experiencia mental individual,- subjetiva-, ésta tiene lugar en un contexto de conocimiento acumulado y de relaciones cara a cara cotidianas.

Esta perspectiva cognitiva plantea una cuestión central: la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el mundo de las artes, son subestructuras básicas de la estructura social de los EE.UU. de América del período investigado y las obras resultantes de su interacción (son) documentos expresivos-data- de la época explorada. Por ser el arte interacción, la acción dimanante de la conciliación de esos dos ámbitos significativos tanto define la realidad social cuanto es modificada por ella. La visión aquí aplicada defiende una interpretación abierta de la estructura social. Las perspectivas reduccionistas como el marxismo y el funcionalismo entienden la estructura social en términos de clases y funciones sociales, en términos de grandes agregados y segmentos de identificación derivados de la acción demiúrgica de la lucha de clases o de las normas invariables que articulan las variaciones estructurales de la sociedad, siendo el arte un producto sobreestructural o un símbolo funcional/recurrente, característico del status o de pautas estructurales de referencia.

En la concepción teórica que empleo, los marcos de referencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana de los artistas,- de las relaciones los artistas entre sí y sus vínculos con otros actores pertenecientes, o ajenos, a ese mundo en tanto que contexto de experimentación y socialización del saber artístico-, influyen en el sentido de las obras ejecutadas por los artistas, suministrando valores, normas, significados y pautas estéticas al

público que, de modo masivo, sigue los hechos culturales en la sociedad de la información y el conocimiento como celebraciones colectivas, actuando los medios de comunicación de masas como portavoces y altavoces de este proceso social.

El argumento defendido por Bell (1976:549) sobre el divorcio entre la cultura y la estructura social cobra de este modo sentido, aunque desde la perspectiva de esta investigación es preciso relativizar tal generalización. Tal separación ha de entenderse como la existencia de dos mundos autónomos interdependientes. En esas interdependencias el mundo de la vida cotidiana y de la cultura son ámbitos compatibles cuyas intercalaciones forman parte de la estructura de significatividades de la realidad social, constituyendo la cultura, en las sociedades de masas secularizadas,- cuestión que ya anticipara S. Freud (1974:3023-3030)-, una referencia colectiva sustitutiva de la función de orientación tradicional ejercida por la religión. Los valores "producidos" por los grupos de afinidad cultural aquí analizados se convirtieron en ideales masivos de la juventud a partir de 1964 (inconformismo, desafío y rebeldía, exaltación de la experiencia, oposición al mundo calculado y masificado de la sociedad de consumo, cultivación del sexo y el consumo de drogas como experiencias liberatorias, impulsión de la solidaridad y el espíritu grupal como fórmula relacional opuesta al aislacionismo del individualismo liberal, sacralización de la paz, el amor y la amistad como referentes intersubjetivos). Esos valores nacen de las relaciones de reciprocidad materializadas en la Calle Décima, en la Calle 52, en Hollywood, en el cine independiente, en el BMC....en grupos y comunidades creativas de cuyas relaciones surgieron métodos y significados relacionados con lo que estaba pasando, participando así los grupos analizados en la definición de la situación.

Los marcos de referencia y agregación de esos grupos fueron la calle- como espacio metafórico de sublimación de la experiencia urbana, la vida activista y la espontaneidad relacional-, la creación de una identidad cultural americana universal- superadora de la imagen nativista/provinciana de la cultura americana anterior a 1940-, el intercambio de ideas y métodos diversos -los encuentros entre artistas europeos emigrados, artistas afroamericanos

y americanos dotaron a esa identidad de una contextura multiétnica y multicultural-, la defensa de la individualidad y el rechazo a la despersonalización como factor objetivo de la sociedad de masas en la esfera individual,- la individualidad es un valor esencial del inconsciente cultural americano-, y la identidad individual/colectiva como preocupación contemporánea común.

El mundo de la cultura y de las artes fue una subestructura decisiva en la configuración de los nuevos significados y relaciones sociales de la Nueva Era que nace tras el fin de la segunda guerra mundial, cuando se produce el fenómeno de la explosión cultural y la generalización del consumo cultural como un acto cotidiano, caracterizando este rasgo a la sociedad postindustrial desde su alumbramiento simbólico (según Bell (1976:397), 1945-1950 fueron los "años de nacimiento" de la sociedad postindustrial).

La capacidad transmisora de valores colectivos de referencia y creencia que despliegan las artes, sustituyendo a los catones e iconos en las sociedades secularizadas como EE. UU., o expresado en otros términos, la dimensión comunicativa, participativa y activa connotativa de los significados de la obra, dimana de la incorporación de la experiencia común, del lenguaje y las imágenes de la vida cotidiana al mundo intersubjetivo de los artistas y sus relaciones rutinarias. Como modelo de interacción focalizada/no focalizada para las artes, el mundo de la vida cotidiana pasa a ser materia de negociación, discusión y colaboración entre los actores culturales participantes. El hecho de esa incorporación articula la relación en sí y sus efectos, siendo este fenómeno, una causa de los modelos alternativos de pensamiento y vida (de innovación de los lenguajes y los modos) que definen los actores culturales con respecto a los cometidos de la obra de arte en el modelo social emergente tras el fin de la segunda guerra mundial.

Las realizaciones artísticas basadas en la reciprocidad de perspectivas (Schutz, 1974:283),- lo cuál presupone que los objetos de pensamientos comunes rebasan la experiencia privada, implicando la comunicación interpersonal- se producen, en el espacio/tiempo investigado, en tanto que objetivaciones de los nuevos lenguajes y estilos gestuales/improvisacionales surgidos

de procesos sociales vitales e intersubjetivos específicos acaecidos con anterioridad al tiempo real experimentado por los actores y durante su existencia.

El primer proceso reconocible remite a las ideas y experiencias grupales trascendentalistas, su impacto en el pragmatismo y el posterior efecto directo y diferido de esas visiones en los grupos de afinidad cultural y en la comunidades creativas investigadas.

La filosofía de Emerson, Thoreau, Whitman, y el pensamiento de J. Dewey, W. James y Ch. S. Peirce,- sobre todo del primero-, impregnan las intenciones e ideas de la mayoría de las acciones simbólicas performativas examinadas sobre todo en lo que afecta al ideario humanista subyacente, alternativo al vacío de la sociedad de masas y consumo; esta referencia cognitiva/espiritualista facilitó la penetración de otros modos de pensamiento (orientales). Entre 1945 y 1964 empiezan a ser adoptados por los artistas americanos, de modo especial por los californianos, dada la situación geográfica y cultural de esa región. dispositivos de reflexión interior procedentes del Zen y filosofías hindúes para desafiar los valores materialistas dominantes.

En segundo lugar, una operación de transferencia de conocimiento esencial en la dinámica de relaciones intersubjetivas institucionalizadas o eventuales establecidas, fue la migración cultural europea a EE. UU. acaecida entre 1930 y 1960. Este hecho originó transfusiones continuas de experiencias mutuas de conocimiento entre artistas e intelectuales procedentes de la cultura europea y artistas y creadores autóctonos, produciéndose una interacción de conocimientos y realizaciones entre las contribuciones de las vanguardias europeas con respecto a la gestualidad y la espontaneidad y la supresión de barreras entre el arte y el mundo de la vida y las contribuciones de los grupos culturales autóctonos blancos y negros actuantes en Nueva York, Chicago, Boston y California, dando lugar a interrelaciones constantes y a la construcción de un nuevo discurso y actitud basado en la idea central de que la forma se desarrolla durante el proceso de realización, configurando ese proceso experiencias compartidas con otros actores, la visión activa y espontánea de los creadores, siendo el arte un momento de su experiencia y acción cotidianas.

En tercer lugar, otro proceso significativo en la construcción de los nuevos lenguajes artísticos destilados por el mundo de la vida cotidiana fue la interacción entre artistas negros y blancos a comienzos de los cincuenta, anticipando futuras acciones sociales orientadas a lograr el reconocimiento de los derechos civiles de los negros y otros objetivos comunes (paralización de la guerra de Vietnam). Este hecho supuso el reconocimiento del jazz como forma artística americana (marginada hasta entonces por la segregación imperante), la adopción por otras artes de métodos creativos procedentes del arte de la improvisación y la imitación de formas de vida características de la comunidad negra por los grupos de afinidad cultural blancos en tanto que modelo de concreción de las relaciones vida cotidiana/arte por ellos establecidas. Los nuevos contenidos expresivos (alienación, identidad, desviación, marginalidad, violencia, sexualidad desublimada, pobreza, delincuencia) característicos de la vida cotidiana en la gran ciudad fueron elaboraciones de los grupos de afinidad cultural interracial analizados.

En cuarto lugar el activismo característico de dichos grupos- una dimensión del puritanismo secularizado- fue otro de los procesos sociales vitales de unión entre ellos. Para los grupos analizados la palabra "acción" (organizar grupos, vivir la calle, experimentar nuevas sensaciones, "agitar" la vida social desde la cultura, divulgar sus ideas y métodos, promover proyectos culturales) era un término definidor de la nueva sensibilidad cultural. El artista americano de la posguerra afirmó el rol activo de la cultura en el conjunto del escenario social, rompiendo con la imagen del artista como sujeto aislado y ajeno a las cosas que están pasando, como actor de un mundo paralelo al mundo social real. Los expresionistas abstractos ejemplifican esta actitud y comportamiento cuya característica relevante fue la "espontaneidad ascética" (Kavolis, 1970:196).

Los marcos de referencia citados y estos cuatro procesos intersubjetivos articularon la estructura global de las relaciones cotidianas entre los grupos artísticos, generando dinámicas de reciprocidad sistemáticas y regulares que tuvieron lugar en centros de agregación sociocultural diversos tales como (Clubs, bares, galerías, librerías, instituciones universitarias,

museos, estudios cinematográficos, Fundaciones, casas discográficas, etc, etc).

Las relaciones de reciprocidad e intercambio- la mutualidad de la interacción- es una regularidad del comportamiento de los grupos investigados. De modo más específico, es una singularidad de cada una de las artes analizadas y de éstas entre sí, ya que los actores culturales promovieron el encuentro y la colaboración interdisciplinar como conducta habitual, constituyendo una de las pautas de comportamiento rutinarias de su acción social. De este modo, la distribución social del nuevo conocimiento artístico/cotidiano,- basado en la experiencia, la improvisación y la acción como móviles de las rutinas creativas-, asentado sobre principios omniculturales, traspasó el marco específico de cada forma artística, comprendiendo e influenciando el tejido cultural en su conjunto y convirtiéndose en modelo de referencia común. La implicación del espectador, del público en el proceso de realización de la obra completa el ciclo creativo vital. Las nociones arte y vida, como ámbitos separados, son ensamblados por las definiciones de los actores culturales sobre su práctica profesional. La capacidad de aprender los unos de los otros procede de una capacidad neurofisiológica peculiar de los seres humanos. Como ha escrito J. Searle (1990:61) *"estamos neurofisiológicamente contruidos de tal manera que el asalto de los fotones sobre nuestras células fotorreceptoras nos capacita para ver, y estamos neurofisiológicamente contruidos de tal manera que la estimulación procedente de oír a otra gente hablar y de interaccionar con ellos nos capacita para aprender un lenguaje"*. La intensificación de esa peculiaridad durante el período investigado fue debida a la decisión espontánea de los actores de definir en la acción nuevos contenidos de expresión analógicos e interactivos.

El nuevo lenguaje del mundo de la vida de la experiencia y de la espontaneidad como valores opuestos a la obra calculada y aislada de la vida, fue socializado por las mentes-mundos de los actores tras hacer del acontecimiento de la vida, la razón de ser de su experiencia y pautas cognitivas, pautas adecuadas al tiempo social vivido por los actores culturales, una sociedad dinámica, compleja de consumo sistemático y rápido, en la cuál los medios de comunicación de masas constituyen canales de aculturación y transmisión decisivos en la organización de las conductas cotidianas, en los móviles y pautas de comportamiento de la gente. En este sentido,

el cine, además de su vertiente expresiva, es un medio de comunicación de masas determinante en la configuración de las actitudes y creencias modernas en las sociedades secularizadas.

De manera precisa, la incorporación de lo que está pasando en la vida cotidiana de los artistas como tales y como individuos al proceso de reflexión y ejecución de la obra,- facilitó la osmosis comunicativa, la transferencia de conocimiento entre los grupos de afinidad cultural y el público, sujeto masivo de la recepción cultural en la sociedad de masas. Un hecho corroborativo de esta intercalación dialéctico-comunicativa entre el mundo común como pretexto y "texto" del contexto de la obra y las nuevas modalidades del discurso y la imagen artística la hallamos en el cine, máxima expresión interdisciplinar-, entre otras múltiples combinaciones y líneas interdisciplinarias analógicas identificadas en el período- de la colaboración pluridisciplinar que se dio entre 1940-1964. Hollywood es el modelo de configuración transdisciplinar más avanzada a nivel cognitivo y técnico que conocemos. La diversidad de profesiones en acción y su dilución parcial en una unidad estética y lógica global hacen del cine un paradigma de los nuevos conceptos teóricos y operativos de la Nueva Cultura que explota tras el fin de la 2ª Guerra Mundial.

La conexión del "público" con la obra (re)presentada es consecuencia de la adopción por los artistas de mecanismos de sentimiento, sensación y emoción participativos. Este recurso común es independiente del estilo, el discurso y la forma empleada por el creador (realismo/ficción, abstracción/figuración y otras permutaciones expresivas). El público está dentro y fuera de la obra porque los actores culturales integran su mundo subjetivo,- un mundo biográfico determinado por relaciones y mundos sociales preexistentes y actuantes de naturaleza intersubjetiva-, en su práctica significativa como elemento temático cotidiano, lo cuál suministra a la obra la dimensión comunicativa pertinente (nivel que se alcanza trasladando a la obra experiencias comunes, mundos físicos tangibles e identificables, sentimientos vitales cotidianos) en tanto que obra material portadora de valores con sentido para los Otros.

Este hecho se ve reforzado por la permanente emisión de mensajes publicitarios redundantes emitidos por los medios de comunicación de masas y la industria cultural en su conjunto sobre los nuevos contenidos y significados definidos por los grupos de afinidad cultural y las comunidades creativas. En este contexto, el cine es el medio de comunicación de masas que normalizó las nuevas temáticas de la sociedad de masas. El Mc Carthysmo fue una prueba de comparación de la influencia social del cine; al mismo tiempo puede aseverarse hoy que fue una reacción paranoica del conservadurismo provinciano hacia el mundo de la cultura y la vida cotidiana así como una expresión de temor de los segmentos retrogrados de la élite del poder ante el hecho ineluctable del liderazgo norteamericano en el mundo.

Los nuevos lenguajes interactivos, los métodos analógicos experimentados, las experiencias multimedia, los nuevos códigos, en suma, nacidos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana cultural- de las relaciones cara a cara ocasionales y regulares entre los actores y de la interacción no focalizada -se desarrollan en el contexto político-cultural abierto por el roosveltismo,- nuevo modelo e idioma neojeffersoniano, que como Robert Kelley afirma (1985:354) se refería y dirigía a *"la gente común explotada por intereses especiales"*-, un nuevo discurso cimentado en reformas no tanto moralistas cuanto igualitaristas; la política del New Deal sentó los fundamentos de una estructura social fluida y democrática y de un mundo cultural caracterizado por el individualismo activista. Para los grupos constitutivos de este subsistema social autonomizado en la sociedad postindustrial, la alienación, la despersonalización y la identidad pasaron a ser los temas predominantes de sus relaciones y mundo expresivo porque la presión masificante reducía un valor sociocultural "americano" esencial: la individualidad, la percepción subjetiva del mundo, la posibilidad de la experiencia diferente.

Las artes elegidas son representativas de los cruces culturales que se suceden entre la cultura de masas (el cine, el jazz) y la alta cultura (la pintura, la literatura). Las primeras son artes grupales, de reciprocidad, de representación e interpretación, sometidas a procesos de producción industrial masivo (el film, el disco). No puede entenderse el cine y la música

moderna sin la cinta y el disco. Son medios/lenguajes expresivos del mundo de la vida de la sociedad de masas basada en el consumo y la comunicación cultural.

La literatura y la pintura son artes monológicas, de ejecución individual, en las cuáles la representación no implica actuación, sino transacción de mundos físicos o imaginarios. Son lenguajes ancestrales, cuyo origen (el Verbo, la imagen) nace con la propia noción de civilización sino con la aventura humana en sí misma (Altamira, Lascaux). La visión comparada de la cultura americana sólo puede ser objetivada estableciendo correspondencias y relaciones interartísticas. La interacción cotidiana en la cultura, es un proceso social que tiende al encuentro de los lenguajes y los actores y por ello, a la ruptura con las prácticas culturales entendidas como compartimentos estancos. La conclusión esencial derivada de este proceso es que a partir de las nuevas definiciones culturales, asistimos al derrumbe de los sistemas estéticos y ético-artísticos tradicionales -basados en la autonomía de las artes- y a su sustitución por nuevos códigos teóricos pluri y transdisciplinares, cuyo alcance y sentido, por su novedad, están en proceso de afirmación y determinación aún.

Las combinaciones analógicas, las correspondencias entre estas artes y los grupos culturales que las encarnan han vaciado de contenido la polémica entre apocalípticos e integrados al sentar las bases de las correspondencias no en términos artísticos in stricto sensu (es decir correspondencias extraídas del intercambio técnico-instrumental entre las artes) sino en términos artísticos en tanto que experiencias sociales intersubjetivas cotidianas vehiculadas de acuerdo con supuestos estilísticos/expresivos individualizados, como objetivaciones internalizadas del mundo social/ al que el artista pertenece. Los rígidos mundos de la cultura de élite y la cultura de masas como mundos opuestos fueron desorganizados por la acción de los grupos de afinidad cultural, por el interés de aprendizaje recíproco manifestado por escritores, pintores y músicos, músicos y escritores, escritores y músicos, cineastas, músicos y escritores....La calidad cultural de un producto dejó de ser así algo que se clasificaba según su procedencia técnica. D. Ellington y J. Ford no eran, por ello, menos artistas que J. Pollock y V. Nabokov. La interacción grupal rompió la taxonomía élite/masas basadas en la

diferencia entre la elaboración individual y la producción industrial, afirmando el principio de la autoría, el estilo y el mundo expresivo personal con independencia de los medios técnicos empleados.

Los nuevos lenguajes predominaron en la mayoría de los grupos. Las regularidades, las propiedades recurrentes, del mundo de la vida cotidiana y las artes que sedimentaron los nuevos conceptos fueron la experiencia, la espontaneidad y la acción de los actores culturales- siendo la obra una prolongación o momento de sus vidas e interacciones simbólicas- ya que como Searle ha escrito (1990:69 y 75) *"los principios mediante los cuales identificamos y explicamos la acción son ellos mismos parte de las acciones"*. Esta idea presupone que los marcos de referencia de los grupos de afinidad cultural investigados provienen de las definiciones establecidas y negociadas por los actores en sus relaciones cara a cara en sus aprehensiones subjetivas del mundo objetivo circundante. La experiencia, la espontaneidad y la acción no son términos inocentes o naturales en la realidad social. Denotan un grado de articulación y relación social en la cual lo imprevisto- aquello que hacemos sin ninguna reflexión anterior (Searle, 1990:75)- juega un papel esencial en la vida cotidiana. La presencia de estas regularidades culturales en las artes analizadas se debe a que son características de las relaciones sociales cotidianas en contextos multiculturales y multiétnicos masivos y democratizados.

Se producen en estos escenarios, situaciones relacionales diversas, continuas y sistemáticas caracterizadas por lo imprevisto. En el mundo cultural del período investigado la prevalencia de la experiencia, la acción y la espontaneidad como principios constitutivos del nuevo sistema de reflexión y ejecución expresivo empleado por los grupos de afinidad cultural analizados indica la "presencia" de la realidad social, de la estructura social del mundo de la vida cotidiana. La reconstrucción de ese escenario interrelacional y la construcción de un modelo de configuración de los hechos observados y analizados, fue el objeto de esta tesis.

Javier Díaz

12 de Julio de 1994.

XVII. BIBLIOGRAFIA

- Abril, G.**, "El efecto jazz". Revista de Occidente. Madrid, Febrero. 1989.
- Acebo Ibañez E. del**, "Arraigo y ciudad. Una aproximación desde el pensamiento sociológico alemán". Revista de Occidente. Diciembre. Madrid. 1988.
- Ackerman, J.**, "The demise of avant-garde: notes on the sociology of recent american art", Comparative studies in society and history". N. Y. 1969.
- Adams, W.P.**, Los Estados Unidos de América. S.XXI. Madrid. 1985.
- Adorno, Th. W.**, Teoría estética. Taurus. Madrid, 1980.
- Alloway, L.**, El arte y los mass media. Catalogo de la Expo. Arte Pop. MNCARS. Madrid. 1992.
- Alexander, S.**, Fotografía americana del S.XX. Fundació La Caixa. Barcelona. 1991.
- Amiard, B.**, "Beat generation". Jazz Magazine. París, octubre, 1993.
- Amiel, B.**, Fuller. Henry Veyrier. París. 1985.
- Andrew, D.**, Las principales teorías cinematográficas. Rialp. Madrid. 1983.
- Anderson, L.**, "Jazz pianist and teacher of the improvisation". Jazz Records, N.Y. 1980.
- Anger, K.**, Hollywood Babilonia. Tusquets. Barcelona. 1985.
- Antal, F.**, El mundo florentino y su ambiente social, Alianza Forma. Madrid, 1989.
- Arnason, H.H.**, Robert Motherwell. Abrams. N.Y. 1982.
- Aron, R.**, Memorias. Alianza Editorial. Madrid, 1984.
- Aron, R.**, La República imperial. Alianza. Madrid. 1976.
- Arheim, R.**, El cine como arte. Paidós Estética. Barcelona. 1986.
- Asthon, D.**, La escuela de Nueva York. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1988.
- Asthon, D.**, La ciudad y las artes plásticas. Nueva York 1945-1990. Debats. Valencia. 1989.
- Auden, W. H.**, La mano del teñidor. Barral. Barcelona. 1974.
- Austin, J. L.**, Cómo hacer cosas con palabras. Paidós. Barcelona. 1990.
- Bailey, D.**, Improvisation. Its nature and practice in music. Moorland Publishing-Incus Record. London. 1980.
- Balán, J.**, Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica. Nueva visión. Buenos Aires. 1979.
- Baldwin, J.**, En otro país. Versal. Madrid. 1984.

- Barber, W. J.**, Historia del pensamiento económico. Alianza Universidad. Madrid.1976.
- Barbour, F.B.**, La revuelta del poder negro. Anagrama. Barcelona.1993.
- Baron, S.**, "The daisy pulled". "The beat cinema". The Wire. Noviembre, 1986. London.
- Barr, A.**, Defining modern art. Selected writings. Harry N. Abrams inc Publishers. N. Y.. 1988.
- Barthes, R.**, Ensayos críticos. Seix Barral. Barcelona. 1977.
- Bateson, G.**, Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Gedisa Edit. Barcelona. 1993.
- Battcock, G.**, La idea como arte. Gustavo Gili. Barcelona.1977.
- Baudrillard, J.**, El sistema de los objetos. Ed. S.XXI. Mexico.1978.
- Baudrillard, J.**, América. Anagrama. Barcelona, 1981.
- Bauer, H.**, Historiografía del arte. Ed. Taurus. Madrid, 1980.
- Bazin, A.**, ¿Qué es el cine?. Rialp. Madrid, 1991.
- Beck, J.**, Canciones de la revolución (Living Theatre). Júcar. Madrid. 1978.
- Becker, H. S.**, Outsiders. Studies in the sociology of the deviance. Free Press of Glencoe. N. Y.1967.
- Becker, H. S.**, Art Worlds, University of California Press. 1984.
- Bell, D.**, El advenimiento de la sociedad postindustrial. Alianza Universidad. Madrid. 1976.
- Bell, D.**, El fin de las ideologías. Tecnos. Madrid. 1964.
- Bell, D.**, Las contradicciones culturales del capitalismo. Alianza. Madrid. 1977.
- Bell, D.**, Las ciencias sociales desde la segunda guerra mundial. Alianza. Madrid. 1984.
- Bell, D.**, Industria cultural y sociedad de masas. Monteavila. Caracas. 1974.
- Bellow,S.**, Carpe Diem. Seix Barral. Barcelona. 1976.
- Bendix, R.**, La razón fortificada. F.C.E. México.1975.
- Benjamin, W.**, Discursos interrumpidos. Taurus. Madrid. 1973.
- Berendt, J.**, The Jazz book. Paladin Books. London. 1983.
- Bergson, H.**, La risa. Austral. Madrid. 1986.
- Bergson, H.**, Memoria y vida. Textos escogidos por G. Deleuze. Alianza Editorial. Madrid. 1977.
- Berger, P. y Luckmann, Th.**, La construcción social de la realidad. Amorrortu. Buenos Aires. 1986.
- Berlin, I.**, Contra la corriente. Ensayos sobre Historia de las ideas. F.C.E. México. 1983.

- Billard, F.**, Lennie Tristano. Editions du limon. París. 1988.
- Blanchot, M.**, El dialogo inconcluso. Monteavila Editores. 1981.
- Bogdanovich, P.**, John Ford. Edit. Fundamentos. Madrid. 1983.
- Bogdanovich, P.**, Fritz Lang en América. Edit. Fundamentos. Madrid. 1984.
- Borden, E.**, Los estudios de Hollywood. Ultramar. Barcelona. 1989.
- Borges, J.L.**, Textos cautivos. Tusquets. Barcelona. 1986.
- Boudaille, G.**, Jasper Johns. Polígrafa. Barcelona. 1977.
- Bourdieu, P.**, "Campo intelectual y proyecto creador". Artículo incluido en *Problemas del Estructuralismo*. Ed. S.XXI. México. 1969.
- Bourdieu, P.**, Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. Texto incluido en *Sociología del Arte*, Nueva Visión. Buenos Aires. 1972.
- Bourdieu, P.**, "La ilusión biográfica". Historia y Fuente oral. N°2. Universidad de Barcelona. 1989.
- Bourdon, D.**, Warhol. Anagrama. Barcelona. 1988.
- Bradbury, M.**, La novela norteamericana moderna. F.C.E. México. 1988.
- Braudel, F.**, La Historia y las ciencias sociales. Alianza. Madrid. 1979.
- Breslin, J.E.B.**, Poesía desde 1945. Artículo incluido en *Historia de la Literatura americana*. Edit. Cátedra. Madrid. 1991.
- Brinin, J. M.**, Tres escritores americanos: J.C. Ramson, E. Pound, W. C. Williams. Ed. Gredos. Madrid. 1965.
- Broch, H.**, Kitsch, vanguardia y el arte por el arte. Tusquets. Barcelona. 1979.
- Brown, M.W.**, The story of The Armory Show. Abbeville Press. N.Y.1988.
- Bruce, L.**, El cómico del escándalo. Fundamentos. Madrid. 1989.
- Buck-Morss, S.**, Origen de la dialéctica negativa. S.XXI. México.1981.
- Buell, L.**, Los trascendentalistas. Artículo incluido en *Historia de la literatura americana*. Edit. Cátedra. Madrid. 1991.
- Burke, P.**, Sociología e historia. Alianza. Madrid. 1987.
- Burke, P.**, El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia. Alianza Forma. Madrid. 1993.
- Burke, K.**, Dramatismo. Enciclopedia de las ciencias sociales. Aguilar. 1977.

- Burkhardt, J.**, "La cultura del Renacimiento en Italia". Edit. Iberia. Barcelona. 1979.
- Cage, J.**, Para los pájaros. Monteávila. Caracas. 1981.
- Cage, J.**, Del lunes en un año. Monteávila. Caracas. 1974.
- Caillois, R.**, Instintos y sociedad. Seix Barral. Barcelona. 1969.
- Calabrese, O.**, El lenguaje del arte. Paidós. Barcelona. 1987.
- Campbell, M. S.**, Harlem my home. Artículo incluido en Harlem Renaissance. Art of black America. Abrams. N.Y. 1987.
- Campo, S. del**, La sociología científica moderna. Instituto de Estudios Políticos. Madrid. 1962.
- Canetti, E.**, Masa y poder. Alianza. Madrid. 1983.
- Cantor, N.**, La era de la protesta. Alianza. Madrid. 1973.
- Cañeque, C.**, Dios en América. Una aproximación al conservadurismo político-religioso en EE.UU. Anagrama. Barcelona. 1976.
- Cardona, I.**, "Dexter Gordon. La magia de un saxofón". El País/Artes, 25, octubre, 1980. Madrid.
- Carles, Ph. y Commolli, J.L.**, Free Jazz/Black Power. Anagrama. Barcelona. 1973.
- Carr, R., Dellar, F y Case, B.**, The hip. Hipsters, jazz and the beat generation. Faber and Faber. London. 1986.
- Corman, R.**, Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí un céntimo. Laertes. Barcelona. 1993.
- Cassirer, E.**, Esencia y efecto del concepto de símbolo. F.C.E. México. 1975.
- Castelnuovo, E.**, Por una historia social del arte. Ensayo incluido en Arte, Industria y Revolución. Península. Barcelona. 1988.
- Caujolle, C.**, W. Klein. Photo Poche. París. 1985.
- Chadler, R.**, Chadler por sí mismo. Debate. 1990.
- Chastel, A.**, Arte y Humanismo en la época de Lorenzo el Magnífico. Edit. Cátedra. Madrid. 1982.
- Cicourel, A. V.**, El método y la medida en Sociología. Edit. Nacional. Madrid. 1982.
- Ciment, M.**, Kazan por Kazan. Edit. Fundamentos. Madrid. 1987.
- Ciment, M.**, Billy y Joe. Conversaciones. Plot. Madrid. 1988.
- Clayton, P y Gammond, P.**, Guía alfabética de los lugares, los nombres y la gente del jazz. Taurus. Madrid. 1990.

- Clouzet, J. y Delorme, M.**, Blue Monk. Entrevista con Th. Monk. Jazz Magazine. Abril 1982. París.
- Collier, J. L.**, Louis Armstrong. Edit. Michael Joseph. London.1980.
- Collier, J. L.**, Duke Ellington. Javier Vergara. Buenos Aires.1990.
- Cook, B.**, La generación beat. Barral Editores. Barcelona.1974.
- Coulon, A.**, La etnometodología. Catedra. Madrid. 1988.
- Crozier, M.**, Le Mal American. Fayard. París. 1980.
- Dale, R.**, The world of jazz. Phaidon. Oxford. 1980.
- Dance, S.**, El mundo del swing. Marymar. Buenos Aires. 1974.
- Dance, S.**, El mundo de Duke Ellington. Victor Leru. Buenos Aires. 1973.
- Davis, M.**, Autobiografía. Ediciones B. Barcelona.1991.
- Dewey, J.**, Lógica. Teoría de la investigación. F.C.E. México.1950.
- Dewey, J.**, Arte como experiencia. F.C.E. México.1949.
- Dewey, J.**, La reconstrucción de la filosofía. Planeta Agostíni. Barcelona. 1986.
- Dewey, J.**, Democracia y Educación. Una introducción a la filosofía de la educación. Losada. Buenos Aires.1967.
- Dilthey, W.**, Teoría de las concepciones del mundo. Revista de Occidente. Madrid.1974.
- Dilthey, W.**, Introducción a las ciencias del espíritu. Alianza. Madrid. 1980.
- Dorfles, G.**, Símbolo, comunicación y consumo. Lumen. Barcelona. 1984.
- Domarchi, J.**, L'homme de partout. Artículo incluido en el número especial de Cahiers de Cinema E. Lubistch. París. 1985.
- Draper, Th.**, El nacionalismo negro en EE.UU. Alianza. Madrid. 1972.
- Duchamp, M.**, Escritos. Duchamp du signe. Gustavo Gili. Barcelona.1978.
- Dufrenne, M.**, Fenomenología de la experiencia estética. Proemio. Valencia.1983.
- Durkheim, E.**, El suicidio. Akal. Madrid. 1982.
- Durkheim, E.**, Las reglas del método sociológico. Alianza. Madrid. 1988.
- Duvignaud, J.**, Sociología del arte. Ed. Península. Barcelona.1988.
- Duverger, M.**, Métodos en las ciencias sociales. Ariel. Madrid. 1971.
- Eco, U.**, La definición del arte. Martínez Roca. Barcelona. 1970.

- Eisner, L. H.**, Ernst Lubitsch. Cahiers de Cinema/Cinemathèque Française. París. 1985.
- Elías, N.**, La sociedad cortesana. F.C.E. México.1982.
- Elías, N.**, Sobre el tiempo. F.C.E. Madrid. 1989.
- Emerson, R. W.**, Historia y política. Edit. Minerva. Barcelona. Sin fecha.
- Ellison, R.**, El hombre invisible. Lumen. Barcelona. 1988.
- Ellington, D.**, Music is my mistress. Da Capo Press. N. Y. 1973.
- Ellington, M.**, Duke Ellington. Una biografía íntima. Parsifal. Barcelona. 1992.
- Epstein, J.**, Remembering Chaplin. Doubleday. N.Y. 1989.
- Erice, V. y Oliver, J.**, Nicholas Ray y su tiempo. Filmoteca Nacional. Ministerio de Cultura. Madrid. 1986.
- Etzioni, A.**, La sociedad activa. Aguilar. Madrid. 1980.
- Everitt, A.**, El expresionismo abstracto. Labor. Barcelona.1984.
- Fagundo, A. M.**, Antología bilingüe de la Poesía Norteamericana contemporánea: 1950-1980. José Porrúa Turanzas. Madrid. 1988.
- Faulkner, W.**, El escritor y el cine animado. Entrevista incluida en Los escritores frente al cine. Fundamentos. Madrid. 1981.
- Festinger, L. y Katz, D.**, Los métodos de investigación en las ciencias sociales. Paídos. Buenos Aires.1979.
- Feuer, J.**, El musical de Hollywood. Verdoux. Madrid. 1992.
- Fitch, N. R.**, Silvia Beach y la generación perdida. Lumen. Barcelona.1990.
- Flacks, R.**, "El legado de la década de los 60 en EE.UU". Revista de Occidente. Madrid. 1988.
- Fleming, D. y Bailyn, B.**, The intellectual migration. Europe and America. 1930-1960. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 1969.
- Flichy, P.**, Las multinacionales del audiovisual. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.
- Folhen, C.**, La América anglosajona. Labor. Barcelona. 1975.
- Ford, J.**, Monográfico (Entrevistas, biofilmografía, biografía y artículos) sobre este cineasta. Filmoteca Española. Ministerio de Cultura. Madrid. 1988.
- Francastel, P.**, Sociología del arte. Alianza Emecé. Madrid.1973.
- Francis, A.**, Panorama del jazz. Tiempo nuevo. Buenos Aires. 1972.
- Frank, R.**, The americans. Pantheon Books. New York. 1958.

- Freud, S.**, Obras completas. Biblioteca Nueva. Madrid. 1974.
- Freund, J.**, Sociología de Max Weber. Península. Barcelona. 1967.
- Fried, M.**, Tres pintores americanos. Artículo incluido en La práctica de la pintura. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- Friedrich, O.**, La ciudad de las redes. Retrato de Hollywood en los años 40. Tusquets. Barcelona. 1991.
- Frye, N.**, El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria. Taurus. Madrid. 1986.
- Fuller, B.**, An autobiographical monologue/scenario. Documented and edited by Robert Snyder. St. Martin's Press. N.Y. 1980.
- Gablik, S.**, ¿Ha fracasado el modernismo?. Hermann Blume. Madrid. 1987.
- Gadamer, H. G.**, La herencia de Europa. Península. Barcelona. 1990.
- Gadamer, H. G.**, La actualidad de lo bello. Paidós. Barcelona. 1991.
- Galbraith, J. K.**, La sociedad opulenta. Ariel. Barcelona. 1984.
- Galway, J. y Mann, William.**, Música en el tiempo. Folio. Barcelona. 1982.
- Gaslini, G.**, Música total. Intuiciones, vida y experiencias musicales bajo el espíritu del 68. Edit. Anagrama. Barcelona. 1976.
- García Ferrando, M., Ibañez, J., Alvira, F., Sarabia, B.**, y otros, El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de Investigación social. Alianza Universidad Textos. Madrid. 1990.
- Garfinkel, H.**, Studies in ethnomethodology. Englewood Cliffs. Prentice Hall., 1967.
- Gaylesworth, Th. y Aylesworth, V.**, New York. The Glamour Years (1919-1945). Gallery Book. N.Y. 1987.
- Geelhar, Ch.**, Jasper Johns. Proves de Treball. Centre Cultural de la Caixa de Pensions. Barcelona. 1980.
- Geertz, Cliff.**, La interpretación de las culturas. Gedisa. Barcelona. 1992.
- Geymonat, L.**, Historia del pensamiento filosófico y científico. S.XX. Ariel. Barcelona. 1984.
- Gibson, A.**, "Recasting the canon: Norman Lewis and Jackson Pollock". Art forum. N.Y. March. 1992.
- Gideon, S.**, La mecanización toma el mando. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- Giddins, G.**, Celebrating Bird. Beech tree Books. N.Y. 1987.
- Giddins, A.**, Sociología. Alianza Universidad. Madrid. 1991.
- Gillespie, D. y Fraser, Al.**, To be or not to be. Presse de la Renaissance. París. 1981.
- Ginsberg, A.**, Entretien avec A. Ginsberg. Jazz Magazine. N°290. París. Octubre. 1980.

- Ginsberg, A.**, Aullido y otros poemas. Visor. Madrid. 1981.
- Glazer, N.**, ¿Quiénes son los norteamericanos?. Artículo incluido en Los EE.UU. Una civilización. Edit. Labor. Barcelona. 1975.
- Goffman, E.**, Frame Analysis. An essay on the organization of the experience. Northeastern University Press. Boston. 1986.
- Goffman, E.**, La presentación de la persona en la vida cotidiana. Amorrortu. Buenos Aires. 1987.
- Goffman, E.**, Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados y presentados por I. Winkin. Paidós. Barcelona. 1991.
- Goffman, E.**, "Microsociologie et Histoire", en Ph. Fritsch, comp., Le sens de l'ordinaire. Presses universitaires de Lyon. 1983 (intervención oral no reescrita por E. G.).
- Gombrich, E. H.**, Meditaciones sobre un caballo de juguete. Seix Barral. Barcelona. 1967.
- Gombrich, E. H.**, Norma y Forma. Alianza Forma. Madrid. 1984.
- Gombrich, E. H.**, El sentido del orden. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- Gombrich, E. H.**, Ideales e ídolos. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- Gombrich, E. H.**, La imagen y el ojo. Alianza Forma. Madrid. 1987.
- Gombrich, E. H.**, El estilo. Enciclopedia de las ciencias sociales. Aguilar. Madrid. 1979.
- Gombrich, E. H.**, Abby Warburg. Una biografía intelectual. Alianza Forma. Madrid. 1992.
- Gomery, D.**, Hollywood: El sistema de estudios. Verdoux. Madrid. 1991.
- Goodis, D.**, El anochecer. Versal. Barcelona. 1987.
- Greenberg, Cl.**, Arte y cultura. Gustavo Gili. Barcelona. 1979.
- Greenberg, Cl.**, Actitudes de vanguardia: El arte nuevo de los sesenta. Artículo incluido en Interpretaciones y análisis del arte actual. Eunsal. Pamplona. 1977.
- Gubern, R.**, La caza de brujas en Hollywood. Anagrama. Barcelona. 1991.
- Guerif, F.**, Le film noir. Artefact. París. 1986.
- Guggenheim, P.**, Una vida para el arte. Confesiones de una mujer que amó el arte y los artistas. Parsifal ediciones. Barcelona. 1990.
- Guilbaut, S.**, How New York stole the idea of modern art. Abstract expressionism, Freedom and the cold war. The University of Chicago Press. 1983.

- Guilbaut, S.**, *The new adventures of the avant-garde in América*. Artículo incluido in *After Pollock. The critical debate*. Harper and Row. London. 1985.
- Habermas, J.**, *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus. Madrid. 1989.
- Habermas, J.**, *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- Halliday, J.**, *Douglas Sirk. Fundamentos*. Madrid. 1973.
- Hardin, L.**, *El análisis de contenido*. Akal. Madrid. 1986.
- Harrington, M.**, *The other America. Poverty in the United States*. Penguin Special. Baltimore. 1966.
- Harris, M. E.**, *The arts at Black Mountain College*. The M. I. T. Press. Cambridge. Massachussetts. 1987.
- Harris, M.**, *La cultura norteamericana contemporánea*. Alianza. Madrid. 1984.
- Harrison, H. A.**, *Larry Rivers*. Harper and Row. N.Y. 1988.
- Haskell, F.**, *Patronos y pintores*. Catedra. Madrid. 1977.
- Hauser, A.**, *Fundamentos de sociología del arte*. Guadarrama. Barcelona. 1982.
- Hauser, A.**, *Sociología del público*. Guadarrama. Madrid. 1977.
- Hawes, H.**, y **Asher, D.**, *Raise up off me*. Da Capo Press. N.Y. 1973.
- Hecht, B.**, *Los actores son un asco*. Anagrama. Barcelona. 1986.
- Heller, A.**, *Sociología de la vida cotidiana*. Península. Barcelona. 1991.
- Henry, J.**, *La cultura contra el hombre*. S.XXI. México. 1978.
- Hess, J. B.**, "Notes sur le métissage dans le blues". *Vibration. Revue d'études de musiques populaires*. París. 1985.
- Hethmon, R. H.**, *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Fundamentos. Madrid. 1986.
- Highsmith, P.**, "Suspense". *Cómo se escribe una novela de intriga*. Anagrama. Barcelona. 1984.
- Hitchcock, W. H.**, *La música en los EE.UU. de América*. Victor Leru. Buenos Aires. 1972.
- Hirshey, G.**, *Nowhere to run. The story of soul music*. Pan Books. London. 1984.
- Hobbs, R.**, *Edward Hopper*. Harry N. Abrams. N.Y. 1987.
- Hodeir, A.**, *Hommes et problèmes du jazz*. Parenthèses. París. 1981.
- Hofstadter, R.**, *La tradición política americana*. Seix Barral. Barcelona. 1969.
- Holiday, B.**, y **Duffy, W.**, *Lady sings the blues. Memorias*. Tusquets. Barcelona. 1988.

- Horowitz, I. L.**, Ideología y utopía en los EE.UU. 1956-1976. F.C.E. México. 1980.
- Hughes, L.**, The weary blues. Poesía norteamericana contemporánea. Litoral nº 193-194. Málaga. 1992.
- Hunter, S.**, The Museum of Modern art. Harry N. Abrams In. N.Y. 1984.
- Husserl, E.**, La idea de la fenomenología. F.C.E. México. 1982.
- Husserl, E.**, Meditaciones cartesianas. F.C.E. Madrid. 1981.
- Husserl, E.**, Investigaciones lógicas. Revista de Occidente. Madrid. 1976.
- Jacobs, J.**, Billy Wilder. Rivages. París. 1988.
- Jameson, F.**, El postmodernismo y la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós. Barcelona. 1991.
- Jensen, P. M.**, Fritz Lang. Ediciones J.C. Madrid. 1990.
- Jones, L.**, Blues People. Música negra en la América blanca. Lumen. Barcelona. 1969.
- Jones, L.**, Música negra. Júcar. Madrid. 1977.
- Jonhson, M.**, "Kind of blues". !Pulse. N.Y., November. 1993.
- Joseph, J.**, Modalidades y alcance de las Fundaciones en los EE.UU. Fundaciones. Situación/BBV. Bilbao. 1989/4.
- Jousse, Th.**, John Casavettes. Cátedra. Madrid. 1992.
- Kagan, A.**, "Improvisations. Notes on Jackson Pollock and the black contribution to American high culture". Arts magazine. N.Y. Mars. 1979.
- Kavolis, V.**, La expresión artística. Un estudio sociológico. Buenos Aires. 1970.
- Kazin, A.**, Cien años de literatura norteamericana. F.C.E. México. 1984.
- Kelley, R.**, El modelo cultural en la política norteamericana. F.C.E. México. 1985.
- Keller, S., Light, D. y Calhoun, C.**, Sociología. Mc Graw Hill. Bogotá, Colombia. 1991.
- Klein, R.**, La forma y lo inteligible. Taurus. Madrid. 1980.
- W.Kornhauser, W.**, Aspectos políticos de la sociedad de masas. Amorrortu. Buenos Aires. 1969.
- Kozloff, M.**, American painting during the cold war. Artículo incluido en Pollock and after. The critical debate. Harper and row. London. 1985.
- Krens, Th.**, Obras maestras de la colección Guggenheim. Fundación Solomon R. Guggenheim. N.Y. 1991.
- Kris, E. y Kurz, O.**, La leyenda del artista. Cátedra. Madrid. 1982.
- Kubler, G.**, La configuración del tiempo. Nerea. Madrid. 1988.

- Kuspit, D.**, Individual and mass identity in urban art: the New York case. Artículo incluido en *The critic is artist: The internationality of art*, Ann Arbor. Michigan. 1984.
- Landauer, S.**, *Cl. Still y el expresionismo abstracto en San Francisco*. Artículo incluido en el catálogo de la exposición de *Cl. Still*. Mncars. Madrid. 1992.
- Laraña, E.**, Las drogas como problema social: tipologías y políticas de tratamiento. *Reis*. Abril-Junio. 1986. Madrid.
- Leaming, B.**, Orson Welles. Tusquets. Barcelona. 1986.
- Lefebre, H.**, La revolución urbana. Alianza. Madrid. 1981.
- Le Bot, M.**, *Picabia et la crises des valeurs figuratives*. Kliensieck. París. 1968.
- Le Fur, I.**, "Al otro lado del espejo". Artículo incluido en *Al Oeste*. Centro cultural Campoamor. Oviedo. 1990.
- Leví- Strauss, Cl.**, La mirada distante. Argos Vergara. Madrid. 1984.
- Lewis, J.**, El oficio de cineasta. Barral. Barcelona. 1973.
- Lieber, H.J.**, Saber y sociedad. E. Aguilar. Madrid. 1981.
- Luengos, J.**, Alfred Hichtcock. Centro Cultural Campoamor. Oviedo. 1989.
- Lucie- Smith, E.**, El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo. Cátedra. Madrid. 1983.
- Lytard, J.F.**, La condición postmoderna. Cátedra. Madrid. 1984.
- Mailer, N.**, El negro blanco. Tusquets. Barcelona. 1973.
- Mailer, N.**, Los desnudos y los muertos. Edhasa. Barcelona. 1981.
- Malcolm X.**, Autobiografía. Ediciones B. Barcelona. 1992.
- Malson, L.**, Des musiques de jazz. Parenthèses. París. 1983.
- Malanga, J. y Bockris, V.**, Up-tight. La historia de la Velvet Underground. La Máscara. Valencia. 1992.
- Manlay, J.**, Jacques Tourneur. Camera/stylo. París. 1986.
- Mannheim, K.**, El problema de una sociología del saber. Tecnos. Madrid. 1990.
- Mannheim, K.**, Ensayos sobre sociología de la cultura. Aguilar. Madrid. 1963.
- Mannheim, K.**, Diagnóstico de nuestro tiempo. F.C.E. México. 1966.
- Mannheim, K.**, Libertad, poder y planificación democrática. F.C.E. México. 1974.
- Mannheim, K.**, Ideología y utopía. F.C.E. México. 1987.

- Marchán Fiz, S.**, La estética en la cultura moderna. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.
- Marchán Fiz, S.**, Del arte objetual al arte de concepto. Akal. Madrid. 1988.
- Marcuse, H.**, El hombre unidimensional. Planeta-Agostini. Barcelona. 1985.
- Marcuse, H.**, Contrarrevolución y revuelta. Joaquín Mortíz. México. 1973.
- Martín, F., Pérez Gallego, C., y Mateo, L.**, La literatura norteamericana actual. Cátedra. Madrid. 1986.
- Martín Bustamante, F.**, Martín Luther King. Hernando. Madrid. 1977.
- Martindale, D.**, La teoría sociológica. Naturaleza y escuelas. Aguilar. 1979.
- Martindale, D.**, La sociedad norteamericana. F.C.E. México. 1970.
- Marx, C.**, Escritos sobre arte y literatura. Ciencia Nueva. Madrid. 1968.
- Mc Bridge, J.**, Hawks según Hawks. Akal. Madrid. 1988.
- Mc Bridge, J. y Wilmington, M.**, John Ford. JC. Madrid. 1984.
- Mc Donald, D.**, Cultura de masas y cultura mediocre. Artículo incluido en Industria cultural y sociedad de masas. Monteavila Editores. Caracas. 1974.
- Mc Gilligan, P.**, Backstory. Conversaciones con guionistas de la Edad de Oro. Plot. Madrid. 1993.
- Mc Luhan, M.**, Guerra y paz en la aldea global. Planeta-Agostini. Barcelona. 1985.
- Mc Nally, D.**, Jack Kerouac. América y la generación beat. Una biografía. Paidós. Barcelona. 1992.
- Mc Rae, B.**, Dizzy Gillespie. Omnibus Press. London. 1988.
- Mead, G.H.**, Espíritu, persona y sociedad. Paidós. Barcelona. 1982.
- Mekas, J.**, "Le nouveau cinema americaine. Tendance et climat". Cahiers de Cinema nº 108. París. 1960.
- Mendez-Leite, F.**, Fritz Lang. Daimon. Barcelona. 1980.
- Merleau Ponty, M.**, Fenomenología de la percepción. Península. Barcelona. 1975.
- Merleau Ponty, M.**, Sentido y sin sentido. Península. Barcelona. 1977.
- Merleau Ponty, M.**, La fenomenología y las ciencias del hombre. Nova. Buenos Aires. 1977.
- Merton, R.K. y Lazarsfeld, P.F.**, La amistad como proceso social. Artículo incluido en Metodología de las ciencias sociales. Laia. Barcelona. 1985.
- Mezzrow, M. y Wolfe, B.**, La rabia de vivir. Anaya/Muchnik Editores. Madrid. 1992.
- Miller, A.**, Vueltas al tiempo. Tusquets. Barcelona. 1988.
- Millgate, M.**, William Faulkner. Barral. Barcelona. 1972.

- Mills, C.W.**, La imaginación sociológica. F.C.E. México. 1977.
- Mills, C.W.**, La élite del poder. F.C.E. México. 1978.
- Minelli, V.**, Recuerdo muy bien. Autobiografía. Ed. Libertarias. Madrid. 1991.
- Míngus, Ch.**, Moins qu'un chien. Parenthèses. París. 1982.
- Moles, A.**, Sociodinámica de la cultura. Paidós. Buenos Aires. 1978.
- Moragas, M.**, Teorías de la comunicación. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- Morin, E.**, Las estrellas del cine. Eudeba. Buenos Aires. 1966.
- Nabokov, V.**, Lolita. Anagrama. Barcelona. 1986.
- Naifeh, S. y Smith, G. W.**, Jackson Pollock. Una saga norteamericana. Circe. Madrid. 1991.
- Nilson, L.**, "Streaming". Boston Magazine/Arts. Boston. Nov. 1988.
- Nisbet, R.**, La sociología como forma de arte. Espasa Calpe. Madrid. 1979.
- Nisenson, E.**, Round about midnight. Un portrait de Miles Davis. Denoël. París. 1983.
- O'Brien, R. W.**, "Beale street, Memphis: un estudio de sucesión ecológica". Artículo incluido en Estudios de Ecología humana. Labor. Barcelona. 1974.
- O'Hara, F.**, El día que murió Billie. Poema incluido en Poesía norteamericana contemporánea. Litoral 193-194. Malaga. 1992.
- Ogden, C. K. y Richards, I.A.**, El significado del significado. Barcelona. 1984.
- Oliver, Paul.**, Historia del blues. Nostromo. Madrid. 1976.
- Oldenburg, C.**, Story Days. Declaraciones incluidas en el catálogo de la exposición Arte Pop, MNCARS. Madrid. 1992.
- Ortega, S.**, Análisis estructural. Método narrativo y sentido en The sound and the fury de W. Faulkner. Libro Pórtico. Zaragoza. 1979.
- Ortiz Oderigo, N.R.**, Estética del jazz. Ricordi. Buenos Aires. 1959.
- Ortiz Oderigo, N.R.**, Historia del jazz. Ricordi. Buenos Aires. 1980.
- Pareto, V.**, Forma y equilibrio sociales. Extracto del tratado de Sociología General. Alianza Universidad. Madrid. 1980.
- Park, R.E.**, Ecología humana. Artículo incluido en Estudios de Ecología Humana. Labor. Barcelona. 1974.
- Pater, W.**, El Renacimiento. Icaria. Madrid. 1981.

- Parsons, T.**, El sistema social. Alianza Universidad. Madrid. 1976.
- Parsons, T.**, Estructura y proceso en las sociedades modernas. Instituto de Estudios Políticos. Madrid. 1966.
- Paz, A.**, La crítica social del arte. Gustavo Gili. Barcelona. 1979.
- Paz, J.C.**, La música en los EE.UU. F.C.E. México. 1980.
- Pepper, A.**, Straight life. Parenthèses/Epistrophy. París. 1979.
- Pérez Agote, A.**, La reproducción del nacionalismo. El caso vasco. CIS. Madrid. 1984.
- Pérez Díaz, V.**, "Un reto y una duda: el posible papel de las Fundaciones en las construcciones de la sociedad civil". Fundación Botín. Santander. 1991.
- Pérez Gallego, C.**, Literatura americana actual. Catedra. Madrid. 1986.
- Perkins, W.**, El lenguaje del cine. Fundamentos. Madrid. 1985.
- Peters, R.**, The Frank Sinatra Scrapbook. His life and times in words and pictures. Pop Universal/Souvenir Press. London. 1982.
- Pinto, D.**, "La saga de los New York intellectuals". Artículo incluido en el número monográfico La edad de oro de los intelectuales. Debats. Institución Valenciana d'estudis investigació. Valencia. 1986.
- Pleynet, M.**, Les Etats-Unis de la Peinture. Seuil. París. 1986.
- Plummer, K.**, Los documentos personales. S.XXI. Madrid. 1989.
- Popper, K.**, El universo abierto. Un argumento a favor del determinismo. Tecnos. Madrid. 1984.
- Popper, K.**, La miseria del historicismo. Alianza. Madrid. 1973.
- Popper, F.**, Art, action, participation. Kliensieck. París. 1985.
- Pound, E.**, Ensayos literarios. Monteavila. Caracas. 1968.
- Power, K.**, Black Mountain. Artículo-dossier incluido en el nº 38 de la Revista de Poesía, Ministerio de Cultura. Madrid. 1992.
- Power, K.**, Una poética activa (1910-1975). Editora Nacional. Madrid. 1978.
- Power, K.**, Pound y Olson: Abc y TTT. Revista Pasajes nº 2. Pamplona. 1985.
- Power, K.**, "El vorticismo". Revista de Poesía nº 9. Ministerio de Cultura. Madrid. 1980.
- Pratley, G.**, Otto Preminger. J.C. Madrid. 1993.
- Pujadas, J.J.**, El método biográfico: el uso de las historias de vida en las ciencias sociales. C.I.S. Madrid. 1992.

- Rathbone, B.**, American Dreams. Catálogo Expo. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1987.
- Renoir, J.**, Mi vida, mis films. Fernando Torres. Valencia. 1975.
- Riera, M.**, "El último fronterizo". Entrevista con L. Ferlinghetti. Revista Quimera nº 70/71. Especial USA. Barcelona. 1980.
- Riesman, D.**, La muchedumbre solitaria. Paidós. Madrid. 1981.
- Roach, M.**, "What "jazz" means to me". The Black Scholar. Journal of Black studies and research. Sausalito. California. 1973.
- Rokkan, S.**, Investigación transcultural, trans-social y trans-nacional. Artículo incluido en Corrientes de la investigación en Ciencias Sociales. Madrid. Tecnos. 1980.
- Rose, A.**, El negro americano: contexto del cambio étnico. Artículo incluido en Cambio social. Alianza Universidad. Madrid. 1979.
- Rose, B.**, La peinture americain. Le XX sieclé. Skira. Genève. 1986.
- Rosenberg, H.**, Barnett Newman. Abrams. N.Y. 1978.
- Rosenberg, H.**, Descubriendo el presente. Monteavila. Caracas. 1976.
- Rosenberg, H.**, Art and other serious matters. University of Chicago. Press. 1985.
- Rosenberg, H.**, The case of the baffled radical. University of Chicago Press. 1985.
- Rosenberg, H.**, La tradición de lo nuevo. Monteavila. Caracas. 1971.
- Rosenberg, H.**, El concepto de acción en la pintura. Texto del catálogo de la exposición Arte U.S.A. Fundación Juan March. Madrid. 1977.
- Rosenblum, R.**, Modern painting and the Northern romantic tradition. Fiedrich to Rothko. Thames and Hudson. London. 1983.
- Rostow, W.W.**, Las etapas del crecimiento económico. F.C.E. México. 1973.
- Rostow, W.W.**, La empresa en marcha. Artículo incluido en el volumen EE.UU. Una civilización. Labor. Barcelona. 1974.
- Rubin, D.S.**, "A case for content: Jackson Pollock's subject was the automatic gesture". Arts Magazine. N.Y. 1979.
- Rubin, W.**, L'effet Pollock. Entrevista realizada por D. Abadie incluida en el catálogo de la exposición sobre Jackson Pollock realizada por el Centro Georges Pompidou. París. 1982.

- Russell Taylor, J.R.**, Extraños en el paraíso. Los emigrados a Hollywood 1933/1950. Libro editado por la 33 Semana Internacional de cine. Valladolid. 1988.
- Russell, R.**, Bird. La vie de Charlie Parker. Editions Filipacchi. París. 1980.
- Ryan, A.**, La filosofía de la explicación social (el texto de A. Schutz empleado, Problemas de la sociología interpretativa, ocupa las pp. 315-347). F.C.E. México. 1976.
- Sadoul, G.**, Historia del cine mundial. S.XXI. México. 1972.
- Sales, G.**, "Lenny Bruce. The raw mouth". The wire. November, London. 1986.
- Salinger, J.D.**, El guardián entre el centeno. Alianza. Madrid. 1990.
- Sanchez Biosca, V. y Benet, V.J.**, El cine clásico y nosotros. Teoría. Historia. Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos de la Imagen. nº 14. Valencia. 1993.
- Sandler, I.**, The triumph of american painting: A History of Abstract Expresionism. Praeger. N.Y. 1970.
- Santayana, G.**, El sentido de belleza. Montaner y Simon. Barcelona. 1968.
- Santayana, G.**, Los reinos del ser. F.C.E. México. 1985.
- Sarris, A.**, El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968. Diana. México. 1970.
- Savelle, M.**, Historia de la civilización norteamericana (1607-1961). Gredos. Madrid. 1962.
- Scocpol, Th.**, Temas emergentes y estrategias recurrentes en sociología histórica. Historia Social nº 10. Valencia. 1991.
- Searle, J.**, Mentes, máquinas y ciencia. Catedra. Madrid. 1990.
- Schaphiro, M.**, El arte moderno. Alianza Forma. Madrid. 1988.
- Schaphíro, M.**, Modern Art: 19 th and 20 th centuries. Chatto an windus. London. 1979.
- Scheler, M.**, Sociología del saber. Revista de Occidente. Madrid. 1935.
- Scheler, M.**, El puesto del hombre en el cosmos. Losada. Buenos Aires 1978.
- Schickel, R.**, Teatro, música y cine. Artículo incluido en Estados Unidos. Una civilización. Labor. Barcelona. 1975.
- Schuller, G.**, El jazz. Sus raíces y desarrollo. Victor Leru. Buenos Aires. 1978.
- Schutz, A.**, Estudios sobre teoría social. Amorrortu. Buenos Aires. 1977.
- Schutz, A. y Luckmann, Th.**, Las estructuras del mundo de la vida. Amorrortu. Buenos Aires. 1973.
- Schutz, A.**, El problema de la realidad social. Amorrortu. Buenos Aires. 1974.

- Schücking, L.**, Sociología del gusto literario. F.C.E. México. 1978.
- Schwartz, H. y Jacobs, J.**, Sociología cualitativa. Método para la reconstrucción de la realidad. Trillas. México. 1984.
- Seckler, D.**, Entrevista con R. Rauschenberg. Catálogo de la exposición Arte Pop. MNCARS. Madrid. 1992.
- Shadwick, K.**, The illustrated story of jazz. Crescent Books. N.Y. 1991.
- Shils, E.**, Intelectuales. Enciclopedia de las Ciencias sociales. Aguilar. Madrid. 1977.
- Shils, E.**, La sociedad de masas y su cultura. Monteavila. Caracas. 1974.
- Silberman, A.**, Sociología del arte. Nueva Visión. Buenos Aires. 1972.
- Simmel, G.**, Sociología. Estudios sobre las formas de socialización. Alianza Universidad. Madrid. 1986.
- Simmel, G.**, Sobre la aventura. Ensayos filosóficos. Península. Barcelona. 1986.
- Simpkins, C.D.**, John Coltrane. Júcar Jazz. Madrid. 1985.
- Smith, S.**, The life and philosophy of Malcolm X. Bison. London. 1993.
- Sollers, Ph.**, Jazz. Entrevista a Ph. S. por J.L. Houdebine y G. Bourgadeieu. Tel Quel nº 80. París. 1979.
- Sombart, W.**, Lujo y capitalismo. Alianza. Madrid. 1979.
- Sonier, A.M.**, "Vodun voodoo Houdoo". Revista Solo Blues. Mayo/Junio 1978. Barcelona. 1987.
- Sontag, S.**, Sobre la fotografía. Edhasa. Barcelona. 1981.
- Sorokim, P.**, Dinámica social y cultural. Instituto de estudios políticos. Madrid. 1962.
- Souriaux, E.**, La correspondencia de las artes. Elementos de Estética Comparada. F.C.E. México. 1979.
- Spoto, D.**, Lotte Lenya. Circe. Madrid. 1990.
- Spoto, D.**, A. Hitchcock. La cara oculta del genio. Ultramar. Barcelona. 1988.
- Stavans, I.**, ¿Qué fue de la generación beat?. Suplemento Culturas, D-16, nº 235 Diciembre. Madrid. 1989.
- Stock, N.**, Ezra Pound. Instituto Valenciano de Estudios de Investigación. Valencia. 1989.
- Stone, Sh.**, Las Fundaciones en Occidente. Situación 1989/4. BBV. Bilbao.
- Storm Roberts, J.**, La música negro-afroamericana. Victor Leru. Buenos Aires. 1978.
- Storr, R.**, Philip Guston. Abbeville Press. N.Y. 1985.
- Sudnow, D.**, The ways of hand. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1978.
- Swartzman, M.**, "Sees in a memory". Art Forum. N.Y. May. 1984.
- Swenson, G.R.**, Entrevista con J. Johns. Catálogo de la exposición Arte Pop, MNCARS. Madrid. 1992.

- Sylvester, D.**, Entrevista con J. Johns. Catálogo de la exposición Arte pop, MNCARS. Madrid. 1992.
- Tarting, Ch.**, Entretien avec John Cage. Jazz Magazine. París janvier. 1980.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R.**, Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Paidós. Buenos Aires. 1986.
- Taylor, R.L.**, El arte, enemigo del pueblo. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- Thompson, F.T.**, William a Wellman. Filmoteca Española. Ministerio de Cultura. Madrid. 1992.
- Thoreau, H.D.**, La desobediencia civil. Ed. del Cotal. Barcelona. 1979.
- Tilly, Ch.**, Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes. Alianza. Madrid. 1991.
- Tocqueville, A.**, La democracia en América. Edición crítica. Aguilar. Madrid. 1988.
- Tomkins, C.**, Texto del catálogo de la exposición Colección Leo Castelli. Fundación Juan March. Madrid. 1988.
- Toffler, A.**, Los consumidores de cultura. Leviatan. Buenos Aires. 1981.
- Tonnies, F.**, Comunidad y asociación. Península. Barcelona. 1974.
- Tourneur, J.**, Volumen monográfico (entrevistas, artículos, biofilmografía, biografía) sobre el cineasta editado por la Filmoteca Española, Ministerio de Cultura. Madrid. 1988.
- Trilling, L.**, Más allá de la cultura y otros ensayos. Edit. Lumen. Barcelona. 1968.
- Trostki, L.**, Escritos sobre arte y cultura. Alianza. Madrid. 1982.
- Truffaut, F.**, El cine según Hitchcock. Alianza. Madrid. 1984.
- Tuchman, G.**, Texto del catálogo de la exposición Minimal Art. Fundación Juan March. Madrid. 1981.
- Turner, R.**, The Theme of contemporary social movements. British Journal of sociology. 20/1969.
- Tworckov, J.**, Notes on my painting. Art in America. N.Y. 1973.
- Varnedoe, K.**, A fine disregard. What makes modern art modern. Harry N. Abrams. N.Y. 1990.
- Veblen, T.**, Teoría de la clase ociosa. F.C.E. México. 1971.
- Vidor, K.**, La Grand Parade. Ramsay-Poche Cinema. París. 1982.
- Vinay, G.**, Historia de la música. El siglo XX. Turner Música. Madrid. 1986.
- Wagner, R.**, Carta de Wagner a Berlioz. Camp de L'Arpa. Barcelona. 1982.
- Waldman, D.**, A. Gorky. A poet in paint. texto del catálogo de la exposición Gorky. A retrospective 1904-1948 celebrada en el Guggenheim Museum, 1981. Catálogo editado por Abrams/Guggenheim, N.Y. 1981.

- Walsh, R.**, La vida de un hombre. Grijalbo. Barcelona. 1982.
- Warhol, A.**, Popism: The Warhol 60'5. Texto del artista reproducido en el catálogo de la Expo Arte Pop. MCARS. Madrid. 1992.
- Watson, B.**, Los públicos del arte. Artículo incluido en Sociología del Arte. Nueva Visión. Buenos Aires. 1968.
- Weber, M.**, El político y el científico. Alianza Editorial. Madrid. 1979.
- Weber, M.**, Economía y sociedad. F.C.E. México. 1983.
- Weber, M.**, La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Península. Barcelona. 1977.
- Weinberger, E.**, Una antología de la poesía norteamericana desde 1950. Turner. Madrid. 1990.
- Wellrath, G.**, Teatro de protesta y paradoja. Alianza. Madrid. 1974.
- Wescher, H.**, La historia del collage. Gustavo Gili. Barcelona. 1976.
- White, W.H.**, El hombre organización. F.C.E. México. 1968.
- Whitehead, A.N.**, La función de la razón. Tecnos. Madrid. 1985.
- Williams, M.**, La tradición del jazz. Taurus. Madrid. 1990.
- Williams, R.**, Cultura. Sociología de la comunicación y el arte. Paidós. Barcelona. 1981.
- Williams, W.C.**, Veinte poemas. Era. México. 1973.
- Wilson, E.**, Crónica literaria. Barral Editores. Barcelona. 1972.
- Wilson, S.**, El arte pop. Labor. Barcelona. 1974.
- Willis, D.C.**, Frank Capra. J.C. Madrid. 1988.
- Wittgenstein, L.**, Investigaciones filosóficas. Grijalbo. Barcelona. 1988.
- Wolff, M.**, Sociología de la vida cotidiana. Cátedra. Madrid. 1982.
- Wolfe, T.**, La palabra pintada. Anagrama. Barcelona. 1976.
- Wood, R.**, Howard Hawks. JC. Madrid. 1982.
- Wright, R.**, ¡Escucha, hombre blanco!. Edit. Sudamericana. Buenos Aires. 1959.
- Wynn, N.A.**, Los Estados Unidos de América. Comp. Willi Paul Adams. S.XXI. Madrid. 1985.